GIOIELLI

Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna



ILISSO

GIOIELLI

Storia, linguaggio,
religiosità
dell'ornamento
in Sardegna

ILISSO

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie
al sostegno del BANCO DI SARDEGNA S.p.A.
e della FONDAZIONE BANCO DI SARDEGNA

Collana di ETNOGRAFIA E CULTURA MATERIALE

Coordinamento: Paolo Piquereddu

Coordinamento redazionale: Anna Pau

Avvertenze redazionali: ai fini di un confronto diretto, si è scelto di pubblicare i gioielli nel rapporto visivo naturale "dell'uno a uno" eccetto quelli alle figg. 157, 191, 295, 297, 299 e 302, che risultano ridotti in misura minima. Si consideri tuttavia che nel processo di restituzione fotografica, finalizzato alla resa volumetrica del gioiello, entra in campo una leggera distorsione ottica, che cresce con l'aumento dimensionale del pezzo. Esulano da queste considerazioni i documenti cartacei, le foto d'archivio e le sculture, riprodotti in dimensione funzionale all'impaginato. Per il riferimento metrico delle collane si deve considerare il rilievo della lunghezza a gioiello aperto e disteso. Nel caso di una coppia di orecchini o bottoni si riporta la misura dell'esemplare più grande. Per gli oggetti di grandi dimensioni, il dettaglio al vero è affiancato dal totale rimpicciolito.

Grafica e impaginazione: Ilisso edizioni

Grafica copertina: Aurelio Candido

Referenze fotografiche: le immagini, quando non diversamente specificato, sono state appositamente realizzate da Pietro Paolo Pinna e fanno parte dell'Archivio Ilisso.

Le immagini alle figg. 4, 7-9, 11, 14-15, 18-20, 22-31, 37-41, 46, 48-51, 54-58, 60-63, sono state realizzate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Sassari e Nuoro; quelle alle figg. 2-3, 5-6, 10, 12-13, 16-17, 21, 32-36, 42-45, 47, 52-53, 59, 64, sono state realizzate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Cagliari e Oristano.

Si ringraziano quanti con il loro contributo a qualsiasi titolo hanno concorso alla migliore riuscita della pubblicazione. Un particolare ringraziamento è rivolto a Graziella Contu, Cinzia Gungui, Claudio Mangoni, Franca Rosa Contu, Cristina e Stefano Atzeni, Annapia e Stefano Demontis, Raimondo Pili, Lucia e Maria Teresa Pinna, Donatella Mureddu, Daniela Rovina, Cristophe Thibaudeau, Rita Figus, Eliana Natini, Maria Chiara Satta, Salvatore Stoccoro, Don Antonio Nughes, Don Sebastiano Corrias, Don Giovanni Pietro Garau, Don Tonino Carta, Don Nino Posadinu, Mariella Maxia per il prezioso supporto nella redazione delle didascalie sui materiali conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Menzione a sé è rivolta a tutte le Istituzioni e gli Enti che con la loro insostituibile collaborazione hanno consentito l'accesso alle collezioni e agli archivi, in particolare: l'Istituto Superiore Regionale Etnografico, nella persona del Direttore Paolo Piquereddu; il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, nella persona del Direttore Stefania Massari; le Soprintendenze per i Beni Archeologici delle Province di Sassari e Nuoro, e Cagliari e Oristano, nelle persone dei Soprintendenti Francesco Nicosia e Vincenzo Santoni; l'Università degli Studi di Cagliari, Collezione Piloni; l'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano; la Consulta Diocesana Regionale d'Arte Sacra; l'Archivio Storico Diocesano e il Museo d'Arte Sacra di Alghero; il Museo Diocesano e la Chiesa di San Pietro di Silki a Sassari; la Parrocchia di San Nicola a Ottana; la Collegiata di Nulvi; la Chiesa di Nostra Signora di Loreto a Mamoiada; il Santuario della Vergine delle Grazie a Iglesias.

www.ilisso.it

ISBN 88-89188-28-6

Indice



I gioielli e le culture popolari: costruire e ricostruire le tradizioni. Riflessioni in filigrana

Pietro Clemente

Gioielli assenti che ricompaiono

Chi si è occupato di museografia a partire dagli anni '70 e quindi a partire dal movimento del collezionismo povero di cui sono stati protagonisti soprattutto ex contadini, sa che lo statuto della gioielleria si presentava fin da subito ambiguo. Le ideologie "pauperiste" che caratterizzavano l'impianto dei nostri studi e il privilegiamento in essi del lavoro e della cultura materiale facevano considerare l'argomento marginale, inoltre i nuovi collezionisti, che drenavano oggetti soprattutto dagli sgomberi delle case di montagna e di campagna e da rigattieri e rottamai, trovavano arredi semplici e corredi di lavoro abbandonati, non trovavano e forse non cercavano gioielleria. Non c'erano gioielli nel Museo della Civiltà Contadina di San Marino di Bentivoglio, né – credo – nella Casa Museo di Palazzolo Acreide pensata da Antonino Uccello: i due musei capostipiti della nuova stagione di museografia dal basso. Non ci sono gioielli nella grande raccolta di Ettore Guatelli a Ozzano Taro (Parma), né in quella di Don Pellegrini a San Pellegrino in Alpe (Lucca). I gioielli avrebbero, in un certo senso, alterato la natura di questi monumenti alle cose povere della vita quotidiana, forse avrebbero richiesto assicurazioni e custodi. Forse non si pensava in quegli anni che i gioielli avessero un valore di mercato e quindi sfuggissero al commercio povero, e che essi avessero inoltre un valore affettivo perché spesso erano legati – più fortemente che non gioghi o vanghe – alla "persona" in quanto individuo sociale, e quindi alla nascita, al fidanzamento, al matrimonio e alla morte. Con la morte spesso venivano lasciati a specifici discendenti, non seguendo pure regole patrimoniali.

A Siena è stato all'inizio degli anni '80 che ci siamo (noi promotori di musei del mondo contadino) imbattuti in una consistente comparsa di gioielleria povera in un contesto antiquario, e da allora questo percorso si è vieppiù stabilizzato. Una mostra ci portò a fare i conti con altre fonti, e in particolare la "gioielleria votiva".

1 1. Costume di Oristano (foto Chiara Samugheo, 1985).

Le fonti ottocentesche, per la verità, in tutta l'Italia contadino-mezzadrile segnalavano quello che i proprietari consideravano il "lusso" dei contadini, si parlava di vezzi di perle e di orecchini soprattutto. E si diceva che questi oggetti venivano trasmessi per via femminile, e quindi fuori eredità. Supponevamo dunque che la gioielleria contadina fosse sia povera, sia "affettiva" e legata al rapporto figlie-madri, ma ci fu anche fatto notare dagli esperti che le perle (si parla di perle sapendo che il termine è generico e nasconde varie tipologie) hanno una durata relativamente limitata nel tempo.

Da allora, soprattutto in contesti di fiere, di antiquariato non illustre, la presenza di una "bassa gioielleria" è rimasta, tanto da spingermi ed essere un moderatissimo acquirente, in grado comunque di constatare che non c'è grande concorrenza, e credo perché la gioielleria artigiana di serie copre tutto il nuovo mercato del ciclo della vita e la bigiotteria americana del Novecento (nel cui solco tra l'altro la gioielleria povera è riemersa) quello del collezionismo, e ovviamente il mercato antiquario è dominato da gioielli con stili storici e valore intrinseco ben marcati. Si tratta per lo più di anelli e spille di oro a bassa caratura, con molto rame, quell'"oro di Bologna" che in un filastrocca della mia infanzia "si fa nero dalla vergogna" (si tratta forse di un blasone dei ceti borghesi e aristocratici verso la gioielleria popolare?), spesso con l'indicazione di una lettera (A come amore, R come ricordo) o con dei nodi, l'oro è in genere tubolare e non pieno. Un tipo di anello con una sorta di rosa policroma di varie pietre dure è chiamato sul mercato "fede chianina". Non si trovano facilmente oggetti in corallo che pure sono segnalati come oggetti che proteggono i bambini dal malocchio e sono usati come doni di nascita. È vero che occorrerebbe una ricerca più puntuale sui contesti del ciclo della vita, ma in linea generale, anche a partire dalle prime ricognizioni su quelli di vendita-acquisto (mercanti ambulanti, fiere, orologiai ambulanti), sembra fondata l'impressione di una scarsa consistenza – pur nella tenace e ritualmente marcata presenza – dei corredi di monili nel mondo contadino. Tuttavia il quadro della oreficeria dell'Italia centrale ha dei forti limiti di rappresentatività, giacché ha quasi nulli tratti

"etnici" ovvero peculiarità culturali condivise dalle classi alte e basse.
Per quanto riguarda la cultura popolare del Sud italiano torna utile invece il punto che Ottavio Cavalcanti fa nel suo *Ori e argenti del Sud. Gioielli in Basilicata*,[1] dove da un lato segnala che il tipo di lavorazione in oro basso con molto rame era un dato costante della gioielleria documentata ma anche che nei manufatti vi era una certa «vistosità, finalizzata all'ornamento dei costumi tradizionali». Segnala inoltre che Annabella Rossi considerava in genere "modesto" il patrimonio di gioielleria raccolto per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911, che riteneva fosse difficile parlare di tipicità regionale o areale e che nell'offerta antiquaria che aveva riscontrato nelle sue ricerche tra «rigattieri e antiquari di Roma, Napoli, Palermo, Bari ecc. spesso ci siamo trovati di fronte a piccole e grandi raccolte di ori popolari, quasi sempre in vendita, che però non denunziavano mai una provenienza precisa». Un altro problema: quello della identificazione delle provenienze e degli autori. Un'altra cosa importante che Cavalcanti segnala è che l'interesse per l'oreficeria si ripropone attraverso mostre, cataloghi, nuove ricerche a partire dalla metà degli anni '80. Se si tiene conto di quanto siamo venuti dicendo sembra lecito dire in generale che la gioielleria popolare era scomparsa e ricompariva alla metà degli anni '80. Annabella Rossi aveva organizzato una mostra al Museo di Arti e Tradizioni Popolari di Roma al cui catalogo[2] Cavalcanti fa riferimento, ma possiamo considerare quegli anni, come anche il volume di Paolo Toschi sull'*Arte popolare italiana* (1960) sembra mostrare, riferibili a un'altra stagione, in parte dipendente dalla raccolta per la Mostra del 1911, tempo che ancora non aveva definito una idea di patrimonio, di bene culturale, di contesti di vita dei documenti della cultura popolare.
Il gioiello popolare dunque si segnala alla sensibilità culturale dieci anni dopo l'emergere della cultura materiale (uso come data di riferimento il 1975 in cui fu fatto il Convegno sui Musei Agricoli di Bologna)[3] e comincia a costruirsi un suo spazio di visibilità, un suo orizzonte di gusto, una sua poetica. In effetti la poetica postbellica della cultura popolare, cui ancora negli anni '70 prevalentemente ci ispiravamo, era quella del lavoro e della disuguaglianza, mentre negli anni '80 ne maturava una della diversità e della etnicità. Nel nostro settore gli studi più sistematici sono quelli di Ottavio Cavalcanti e di Adriana Gandolfi, le cui date pendono piuttosto verso gli anni '90.[4] Negli studi critici e nei cataloghi vi è una nuova sensibilità poetica verso il gioiello, che è una sorta di "valorizzazione" di una diversità o "barbarica" o "neobarocca" o in altri casi invece Liberty e Déco: le foto ingrandite, l'esibizione della matericità, fanno parte di questa nuova poetica; tra anni '80 e '90 si è formata una nuova percezione, una nuova attenzione, una cultura degli oggetti influenzata da etnicismi, neopaganesimi, new age, e comunque da mode che tengono in conto le diversità delle culture locali. Ogni poetica in un certo senso costruisce il suo oggetto, lo propone al mercato.

Gioielli miei

Personalmente ho condiviso una storia diversa, "sarda", di accesso al gioiello popolare, ma, avendola vissuta in Toscana, ho anche condiviso altri scenari. Vi faccio cenno per sottolineare che la ricerca scientifica e gli orizzonti del gusto non sono cose opposte, spesso condividono ignaramente dei "paradigmi" d'epoca, e si prestano a politiche e poetiche inconsapevoli. Racconto sempre del mio disappunto in una lunga giornata palermitana in cui mi misi alla ricerca di qualche permanenza di gioielleria popolare: potei constatare che a Palermo, senza una ordinazione mirata e tempestiva, si poteva acquistare solo gioielleria fatta ad Arezzo, a Valenza Po o in altri centri di qualificata produzione artigiano-industriale, e che comunque i principali clienti, i gruppi coinvolti in matrimoni e nascite, ricorrevano a quel tipo di gioielleria. Fui guardato come uno che dubita della professionalità, della qualità, del gusto dei moderni negozi di gioielli e di oreficeria. In quella circostanza la scoperta antropologica sugli usi attuali del gioiello passò in secondo piano rispetto al mio disappunto di non riuscire a regalare a mia moglie qualcosa di "diverso", qualcosa che avevo visto in cataloghi storici e che, in fondo, sentivo vicino ai gusti della mia formazione intellettuale di amatore del postimpressionismo e dell'arte "primitiva" del nostro medioevo. Di Ottavio Cavalcanti avevo condiviso l'interesse di studio ma avevo anche ammirato l'attenzione e cura per i pochi ma qualificati produttori locali di gioielleria in Calabria, e nel rapporto amichevole, anche con le rispettive mogli, vi era stato un avvio di scambi donativi "alimentari" e "esornativi", benché un po' troppo vantaggioso per me, a causa della maggiore disponibilità di risorse alimentari-artigianali in Calabria rispetto alla Toscana (io infatti talora sul piano alimentare ho risposto da Piemonte e Sardegna). Ma la cosa più significativa è che, visto il volume di Adriana Gandolfi e Ezio Mattiocco,[5] chiesi alla Gandolfi di farmi riprodurre la "presentosa", definita nel volume "classico dono nuziale", documentata anche in opere di artisti dell'800, per un anniversario di matrimonio. Lo fece in forma di anello ed è venuto fuori un gioiello che trovo ancora molto pregevole. Come vedete i gusti anni '80 per la gioielleria popolare io li condivido e li pratico, anzi approfitto degli studi per occasioni di apprezzamento personalizzato. Credo che perdano molto i giovani che si sposano con la gioielleria valenzana e aretina, trascurando le straordinarie risorse di varietà e di bellezza che si trovano nelle gioiellerie tradizionali. Credo che la possibilità di incrementare nel gusto la varietà delle forme sia uno dei temi della cultura antropologica che riguarda anche il mercato e non solo la documentazione demo-antropologica. Qui gusti, ideologie e conoscenze entrano in pericoloso e fecondo contatto. Quando in scena ci siamo noi, e non siamo altrove a "guardare da lontano", si produce una certa opacità antropologica, e può capitare che uno della mia generazione (ex marxista e ipercritico, formato a separare personale e scientifico) condivida gusti e stili con frammenti di generazioni ulteriori cresciute in climi new age, zodiacali, neotarantiste, *Nike* e cartoni animati giapponesi.

Dubbi

In effetti già nella nozione di arti e tradizioni popolari la gioielleria trovava posto con fatica. Paolo Toschi,[6] pone la gioielleria nel contesto "oreficeria, ricami, ornamenti del costume", che è il contesto ereditato dalla Mostra Nazionale di Etnografia Italiana del 1911 (in occasione del cinquantennale dell'Unità) che ebbe nel costume uno dei principali strumenti di "identificazione" della diversità. Egli mette in evidenza una particolare eccellenza dell'Abruzzo, e quando dà notizie di attività vitali di produzione in Italia è solo all'Abruzzo che fa riferimento. Toschi insiste, pur nella commistione della "oreficeria" con il costume, nel sottolineare che «le oreficerie popolari non vanno osservate in se stesse ma indosso alle persone che le portano».[7] Sembra una idea di contesto, ma è anche una idea di subordinazione al costume festivo che finì per essere uno dei problemi della mostra del 1911. Non usa il termine gioielleria, che invece prevale nelle pubblicazioni recenti, ma quello di oreficeria. Si può dire dunque che questo campo di cose e di pratiche non ha avuto autonomia negli studi novecenteschi né con la documentaristica di Lamberto Loria (la collezione ch'egli propiziò e organizzò per la mostra del 1911 resta peraltro la più grande documentazione nazionale anche per i gioielli) e neppure con la nuova museografia di base della cultura materiale contadina. Emergendo a nuova attenzione alla fine degli anni '80, veniva in evidenza con un incerto statuto, tra abito da festa e amuleto, ma con un forte dato di oggettualità, di gioielleria nel senso tradizionale e suntuario del termine, pur attenuato dalle classiche scadenze del ciclo della vita e della difesa e protezione magica, ma senza una sottile cultura antropologica degli individui portatori, senza il personalizzato rapporto tra uomini, donne e gioielli nei diversi contesti culturali, senza un sapere indigeno e una terminologia indigena di questi oggetti categorialmente esterni ai vissuti. Anche un certo conflitto tra le nozioni di arte popolare e "artigianato" fa da quadro talora ai manufatti decorativi. L'impostazione degli studi tende dunque a privilegiare il nesso gioiello-costume. Il nesso ha una evidenza esibitiva, ma trascura la diversa trasmettibilità e valore, usura, affettività e destinazione simbolico-operativa tra vestiti e "gioie" (si pensi alla intensità semantica del termine appena usato). È più recente in effetti l'analisi dei gioielli in quanto tali, portatori di valori propri di tipo simbolico e di connessione tra mondo del portatore e mondo *tout court*, così come sono recenti le analisi della documentazione storica e notarile relativamente ai gioielli e alla loro trasmissione, e infine lo studio più specificamente legato alla soggettività, o alla fenomenologia vissuta dei gioielli.[8] Non ci sono ancora molti studi su questi distinti argomenti e una vera e propria "antropologia" della pratica di portare monili sembra appena avviata. Inoltre la gioielleria popolare ha difficoltà di documentazione storica, di distinzioni di ceti sociali, e tra poetiche e documentaristiche. Ad esempio, nonostante sia opinione diffusa che la base dell'oreficeria popolare sia l'oro di lega bassa, la documentazione corrente mostra tantissimo oro puro, pieno e non tubolare, e monili di grande sfarzo, difficile lavorazione, connessi con i grandi stili epocali della storia dell'arte. Il gioiello sembra ancora conteso tra la sua natura di prezioso, in cui rarità e diversità si uniscono, e quella di feticcio o amuleto, il cui valore venale può non esistere ma in cui il valore è simbolico,[9] e sembra anche essere conteso tra la documentaristica delle schede tecniche e la poetica/politica che lo connette a storie, bellezze, rarità, valori mercantili. Sembra essere conteso tra popolare ed etnico, e comunque stare a disagio dentro il "popolare" (anche se in Toscana sembra darsi una popolarità della gioielleria più forte di quella della "versificazione metrica") tra uso quotidiano e uso festivo, tra revival anni '80 e storia profonda. L'utilizzo sempre più sistematico di fonti fotografiche storiche e di fonti pittorico-artistiche, porta a risultati assai difformi, che – in un certo senso – legano il gioiello a mutevoli sguardi e intenzioni. E in ogni caso sembra prevalere una grande varietà. Per regioni sarebbe anche interessante analizzare il nesso categoriale arte-artigianato. La prevalenza del secondo ci porta a fare i conti con botteghe, tradizioni di famiglia, revival, leggi di tutela dell'artigianato, enti pubblici, condivisione di modelli operativo-estetici; la prevalenza del primo accompagnato dall'aggettivo popolare, porta invece verso tipologie, usi del ciclo della vita, costumi festivi e loro storia. Forse la nozione di "arte" da sola andrebbe anche giocata.[10]

Il caso sardo

Credo che un tratto peculiare del caso sardo sia quello di una precoce vocazione turistica del contesto territoriale e della sua gioielleria, un definirsi di forme e modelli della tradizione con l'aiuto di artisti legati soprattutto alle correnti del primo Novecento (da Biasi a Tavolara), la nascita e lo sviluppo di una rete di artigiani dotata ormai di una storia quasi secolare, per cui non potrebbe mai succedere quel che a me è capitato a Palermo. È facile anche in Sardegna che un gioielliere non abbia gioielleria sarda, ma vi manderà da un venditore di oggetti artigiani e souvenir, e comunque potrebbe mandarvi a un negozio dell'ISOLA, l'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, che ha vari punti vendita e difende – in modo spesso discusso – prezzi e qualità. In un certo senso la poetica "barbarica" che già

la Deledda aveva promosso, e che si colloca nel quadro del regionalismo di fine Ottocento-primi Novecento, aveva avuto un effetto identitario significativo, anche con la nascita di grandi feste di carattere insulare o la generalizzazione di esse: Sant'Efisio, i Candelieri e infine la sagra nuorese del Redentore, sono feste-opere nate in un clima di valorizzazione dell'identità isolana sia per i suoi "indigeni" sia per l'esterno, dotate di valenze religiose ma anche di valori "semi-nazionali", ed è chiaro che queste grandi occasioni chiedono una vitalizzazione della oreficeria per il costume, e sollecitano una produzione artigiana, quest'ultima sarà poi riqualificata istituzionalmente a partire dagli anni '30 e poi di nuovo dai '50 e si riconnetterà con lo sviluppo turistico di massa dopo gli anni '60. Mia madre, napoletana vissuta in Sardegna, regalava a mia moglie, piemontese, la "stella di Dorgali"; la "fede sarda" circolava disponibile negli anni '60, "nomi" di artigiani (che producono oreficeria sarda) come "garanzia" di qualità dei manufatti mi risultano da più di 40 anni. In un certo senso la Sardegna avrebbe rinnovato nel Novecento un patrimonio materiale e simbolico capace di funzionare in un contesto fortemente laicizzato e modernizzato. Io ho avuto accesso a questo mondo di riferimenti e via via ne sono venuto scoprendo storie precedenti. Posso dire che la gioielleria sarda è per me legata al gusto per l'arte preistorica, l'arte medievale, l'arte postimpressionista, e che quindi vivo una poetica antiformalista, o antiaccademica, e gradisco una certa "semplicità di forme", capace di comunicare però anche un senso di originalità e differenza estetica. Sono vissuto, dal momento in cui sono stato in grado di apprezzare e donare oggetti, dentro la condivisione di quelle forme che erano laicamente sopravvissute al loro uso nel ciclo della vita. Fedi sarde (vere o false che siano), stelle di Dorgali, rose di non so dove, sono state da noi per lo più consumate e largamente impiegate come regali in varianti dal prezzo medio-basso, spesso in filigrana d'argento o ricoperte di oro, ed abbiamo assistito al ritorno crescente nel tempo di forme originali, storicamente più documentate (ma per lunghi tratti scomparse dal mercato), spesso sotto l'egida dell'ISOLA e con prezzi inaccessibili. L'oreficeria e la gioielleria sarde dunque esistono, hanno varia gamma di prezzi, vari miti di fondazione, e sono oggetto di una continua revisione e reinterpretazione. Sono comparse di recente filigrane a imitazione dei cestini (*corbule*), varietà di ninnoli (*ninnolos*, forse new age come ispirazione di mercato) legati ad astri e a forme diverse (ce ne sono serie legate alle culture indiane d'America, spesso in negozi dello stesso tipo) e, per la mia gioia e la soluzione di tanti problemi di regalo, sono comparse nei negozi di artigianato le spille antimalocchio dette *su cocco* (e anche in altri modi). Il contesto sardo è un contesto in cui può succedere quel che sto per raccontare: vedo *su cocco* per la prima volta negli anni '80 in un negozio specializzato in artigianato sardo a Cagliari, dai prezzi medio-bassi, è in argento con una pietra nera (onice), il nome e l'uso è considerato nuorese, lo vedo per la prima volta perché prima non faceva parte del "pacchetto" artigianale cagliaritano, esso, ai miei occhi, incorpora una "poetica" che oscilla tra il barbarico e il barocco, non coincide esattamente con la mia, ma per alcuni tratti (la pietra nera in specie) mi conquista e decido di adottarlo come regalo di nascita, congeniale peraltro a uno studioso di storia delle tradizioni popolari come ero e sono (ora lo sono "entro" l'antropologia). Cerco dunque fonti di "accreditamento" del dono, e le trovo in un libro di antropologia che avevo apprezzato per altri motivi, scritto da una docente della quale sono stato allievo e quindi collega e della cui amicizia sono stato anche onorato, si tratta di *Dono e malocchio* di Clara Gallini,[11] quindi costruisco un dono "doc", in cui accompagno *su cocco* con un brano tratto dal volume. Come vedete è uno studioso che recupera il valore del ciclo della vita a un oggetto entrato ormai in un mercato del gusto, senza limiti di tempo d'uso e ritualità.

La mia iniziativa non si è diffusa, credo, ma essa mostra in nuce una pratica di riuso della gioielleria nel contesto del mercato e nel contesto della persistenza di condizioni di diversità e di qualità che per lo più sono connesse ai contesti di eccellenza turistica. Anch'io sono un turista quando compro gioielli sardi, e spesso i sardi non residenti in Sardegna sono turisti importanti per il mercato, regalare cose sarde a piemontesi, toscani, romani, francesi è anch'essa una risorsa identitaria per "noi emigrati".

Meana

Ma in questo nuovo accesso laico[12] al mercato artigiano operano varie tendenze del Novecento, e soprattutto degli anni '30, giacché nell'immediato la grande Mostra di Etnografia Italiana del 1911 non lasciò tracce ma solo sollecitazioni innescate in tempi più lunghi e documenti preziosi.[13] E quindi la domanda legittima è: quale è stata storicamente la consistenza dell'oreficeria in Sardegna, il suo statuto, il modo di essere percepita localmente? In effetti la gioielleria meriterebbe di essere indagata secondo criteri "etnometodologici" ad elaborare qualche suggerimento di un uso multiplo e indigeno, *iuxta propria principia*, che non sia riducibile al discorso sulla magia (vecchio e frazeriano, per lo più, o in Italia legato al grande studioso e raccoglitore Giuseppe Bellucci) o al costume e al valore simbolico di esso nel ciclo della vita umana. Meana Sardo è il paese di mio padre e della mia infanzia e io non ho nessun ricordo di gioielli. La famiglia di mia nonna paterna era una famiglia benestante e in parte modernista, in cui quasi tutti vestivano alla "civile" e non alla "sarda". Ma sono stato in mezzo a braccianti, pastori, bovari e "serve" e "servi" domestici, sicuramente ho visto bottoni (*buttones*, forse in filigrana d'oro o d'argento) per chiudere la camicia, ma non ricordo altro. Erano gli anni 1942-47, gli anni della mia infanzia meanese, c'erano anche sfollamento e miseria legati alla guerra. La famiglia di mia nonna era oculata nelle risorse e severa nello stile, dotata di un approccio parsimonioso alla vita quotidiana che si potrebbe dire "spartano", e che a me ricorda la nobiltà dei castelli "scozzesi" (tanto per fare un po' di ibridismo etnico). Lo zio di mia nonna, Giovanni Mura Agus, aveva collaborato alla raccolta di oggetti e costumi per la mostra del 1911 e aveva inviato a Loria tre costumi meanesi (cosa che ho scoperto solo da pochi anni, se ne era persa memoria, o risalto). Ho avuto quest'anno la possibilità e l'emozione di rivederli nella mostra *Costumi ritrovati* realizzata a Nuoro dall'ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico) in collaborazione con il Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari, e credo di poter dire che il corredo di monili è significativo, esso riguarda bottoni, catene, rosari, sia maschili che femminili, ma contrasta radicalmente con l'idea di gioielleria popolare o etnica, con i cataloghi sfarzosi delle edizioni post 1980. Si tratta di materiali per lo più in lega d'argento il cui tratto funzionale è assai marcato e quello decorativo in subordine, e in cui prevale una immagine di modestia, l'esatto contrario dello sfarzo o della "vistosità". Nel volume su Meana, Maria Antonia Sanna[14] argomenta sulla difficoltà di accreditare le descrizioni storiche sui costumi, spesso piene di omissioni e fraintendimenti, riferisce quindi la descrizione dell'Angius, che parla, per il costume femminile meanese, di una benda che avvolge la testa, riunita poi sulla fronte con una spilla. Ma due disegni, la prima documentazione iconografica del costume meanese, lo mostrano totalmente nudo di gioielli. Forse un raro caso di privilegiamento del costume quotidiano su quello festivo. La Sanna nel proporre alcune foto attuali di costume meanese segue questa linea "povera" di interpretazione e ci sono solo un rosario in argento con granati, un bottone della camicia in corallo e oro, e una spilla fermaglio sul copricapo a corredare il costume, ma queste tre cose sono tutte di ben maggiore "ricchezza" di quelle che zio Giovanni documentò nel 1911. Forse si può dire che è oggi che il costume e il gioiello sardo è giunto, *ex post*, per noi e per la Sardegna contemporanea, al suo massimo splendore. La sorella di mio padre, del 1915, suggerisce che ci sia sempre stata differenza tra il costume meanese, povero come la vita della sua gente, e quello campidanese, più ricco come era per lei la gente di pianura. Ma penso anche che i costumi di Quartu, quelli di Selargius, abbiano anch'essi ripreso vigore nel recente revival, con la televisione e con il nuovo rito pubblico del matrimonio in costume. Ma in effetti alcune opere pittoriche antiche mostrano petti femminili sardi gloriosamente ornati di gioielli, quasi "abruzzesi",[15] ma è più prudente su questo piano la fotografia.[16]

Nei miei primi ritorni a Meana, da Cagliari, negli anni '50 mi colpiva che molte donne non avessero, sotto la lunga gonna a pieghe, mutande o *culottes* di alcun genere, e che orinassero in piedi lungo i percorsi campestri, e che questo, che a me appariva uno stigma, fosse invece anche occasione di scherzi e giochi nei momenti lavorativi cui potei assistere. Forse anche questo è un tema sul quale riflettere per "tornare a pensare" all'abbigliamento e ai gioielli in un contesto di "tassonomie indigene", di "diversità culturale" e non di arte "minore".

Un' ISOLA nell'isola

Per me è stata una specie di rivelazione la mostra su Tavolara,[17] l'artista sassarese che ha cominciato l'opera di recupero dei modelli dell'artigianato sardo, un artista di cultura déco, di una città (Sassari) ricca di arte della dissidenza e di poetiche neobarbariche post-deleddiane ricche di fascino, ma attenta anche alle aperture di uno specifico "realismo magico" e realismo *tout court* che traversarono l'Italia del Fascismo. L'artista fu anche collaboratore per l'arte mobiliera di Gavino Clemente, a sua volta già collaboratore per la Sardegna di Lamberto Loria. Lungo il Novecento e per un principio attivo che operò a partire dalla mostra del 1911 ma che aveva alle spalle Grazia Deledda e la letteratura regionalista, la Sardegna ha visto attivo un continuo lavoro di selezione e scelta, di invenzione della tradizione, non in senso spregiativo ma in senso creativo e adattivo. Riferimento di queste operazioni sono stati enti come l'ENAPI[18] e poi l'ISOLA, che hanno fornito una storia di mostre nazionali e internazionali, premi, acquisti per collezioni, a degli artigiani che sempre più passavano dall'essere interpreti di una tradizione collettiva all'essere "autori", artisti-artigiani, e spesso con significativi passaggi nelle scuole e negli istituti d'arte o in corsi di formazione professionale, che hanno arricchito la cultura artigiana sarda di *humus* mediterranei e comunque dell'*humus* dei movimenti artistici. Ne è una chiave di comprensione il volume ponderoso di Marco Marini,[19] che passa in rassegna gli effetti del lavoro di Tavolara, della tradizione sassarese, della lettura sarda di Arata e Biasi nella tradizione artigiana, analizza i diversi criteri di ispirazione artigiana che operarono nella stessa consulenza di Tavolara per diversi settori (tappeto *versus* legno ad esempio) e il definirsi di una tradizione di artigiani artisti che si rapporta a questi orientamenti generali che emergono in mostre e iniziative di formazione. Dalle sue pagine appare chiaro che nel 1957, riprendendo un'onda che veniva dagli anni '20 e '30 e che a sua volta aveva avuto sviluppi dal 1911, si ha già in Sardegna l'ossimoro di "una nuova tradizione", io sono poi cresciuto dentro di questa, senza sentire conflitti tra puro, inventato, impuro e turistico, salvo che per alcune modalità post anni '70 che mi apparivano vicine al kitsch o all'arte turistica e da souvenir (da casa nuova di coppia moderna sarda che fa case da geometra di Gallarate e poi ci mette dentro due anfore e una bisaccia di arte turistica sarda), non molti casi, lo dico

per sottolineare la qualità media importante anche della produzione artigiana turistica, e casi tuttavia che oggi da antropologo dovrei ripensare. In questo quadro di innovazione artigiana talora audace si colloca la produzione ceramica di Assemini, sia di forme animali totalmente inventate ma ispirate alle forme della tessitura e della cassapanca, a suo modo "picassiana", sia una produzione di piatti ispirati a colori e stili ispanico-mediterranei che è rimasta come una eredità della polimorfa, composita e significativa stagione dei nuovi ceramisti di Assemini, tutti ormai impegnati in una seconda generazione di operatori e tutti con un notevole mercato "occidentale" dei prodotti. Il caso delle ceramiche di Assemini e anche dei suggerimenti che esse hanno dato a nuovi ceramisti di tutta la regione è esemplare per leggere la tradizione, anche del gioiello, come continua costruzione. Come persona del mercato, come turista, come emigrato nostalgico, come persona che ha una sua sfera estetica, sono un buon cliente dei ceramisti asseminesi.[20]

ISOLA e ISRE

Un saggio di Antonio Tavera illustra invece un processo quasi in controtendenza rispetto a quanto si è cercato di identificare nella *filigrana* dei ricordi e delle esperienze di uno studioso come me, sardo, ma che non opera in Sardegna da molti anni, e non ne è specialista. In controtendenza perché mentre il mercato artigiano si arricchisce, innova, fissa e disfa modelli e pratiche, il Museo della Vita e delle Tradizioni popolari di Nuoro, al suo nascere, cerca di costruire un corpus documentario che invece fissi una documentazione e una storia del costume e dei gioielli, un paradigma della tradizione, quello del definirsi della collezione del Museo.[21] Tavera, storico e filologo delle fonti, esperto, da un lato segnala sul piano macrostorico la consistenza di una storia locale della produzione e delle associazioni di mestiere e dei commerci e mercati della gioielleria in diversi momenti storici, dall'altro analizza, sul piano specificamente museale, il definirsi e l'acquisizione delle collezioni del Museo nel quadro istituzionale dell'Istituto Superiore Etnografico per la Sardegna. In un certo senso, mentre l'ISOLA andava verso la tradizione per il mercato, l'ISRE incontrava il mercato della tradizione, il collezionismo già formatosi, e comunque il dato di gioielli già costituiti in documenti o in cose antiquarie, in valori, attraverso la selezione di criteri che non erano neutri e che in parte ascendevano all'influenza dei raccoglitori per la mostra del 1911. Tavera racconta che il Museo acquisì essenzialmente collezioni già formate e collezioni santuariali, in cui la provenienza degli oggetti era problematica: le collezioni acquisite privilegiavano «il reperto in quanto "artistico" e raro», introducendo un criterio di scelta estraneo ai contesti d'uso, e a suo modo dotato di una "poetica" e politica del collezionismo. Per cui egli considera che siano rari in queste collezioni gli oggetti preziosi "normali" (anche questo un interessante ossimoro). Egli analizza la ricchezza di influenze e scambi che il lavoro del 1911 aprì anche in Sardegna, mostrando una influenza degli interessi di stimatore e collezionista di Gavino Clemente sulla collezione di Pio Colombini acquisita dal Museo di Nuoro. Tavera apre in effetti una prospettiva di storia filologica del collezionismo e delle collezioni come processo di analisi "storiografica" delle forme: sia in quanto forme selezionate da paradigmi specifici (Clemente parla ad esempio di primitività dell'arte popolare sarda), sia in quanto forme prodotte da modelli epocali, sia in quanto alle origini di complessi processi di costruzione della identità. Orecchini, collane, pendenti, anelli, puliscidenti, amuleti, rosari, presenti nel volume *Il museo etnografico di Nuoro*, sono documenti ma anche cose belle, potenziali oggetti di culto e di affezione, regalabili a mia moglie e alle mie figlie (se reperibili a prezzi modici, o in varianti più modeste), ad amici e conoscenti sardi e soprattutto non sardi, cose corrispondenti a gusti entro i quali sono nato non perché nato tra i primitivi ma perché nato in un mondo in cui c'erano anche scuole d'arte, enti di tutela delle attività artigiane, artisti déco, e poi l'ISOLA e l'ISRE e i libri d'arte a basso costo in cui ho imparato ad amare Cézanne, Van Gogh, Picasso, il "fauvismo" e via ricordando. In effetti, nelle mie scritture sulla cultura sarda, sono assai più critico ed esigente nella analisi delle fonti di quanto non lo sia nei gusti e nel piacere degli oggetti. Quando a Siena una signora nuorese aprì un negozio di artigianato sardo gliene sono stato grato. Regalare o acquistare oggetti sardi senza andare in Sardegna era per me un raro privilegio. Ma non poteva essere così per la gran parte dei senesi o dei turisti, che forse solo in Sardegna avrebbero riconosciuto pertinenza a quegli oggetti. Era un tentativo di proporre l'oggetto sardo (compresa la gioielleria) entro una oggettistica di varietà nazionali e come oggetto dotato di uno stile, per cui poteva essere europeo o mondiale e insieme riconoscibile e originale. Era una idea giusta, a mio avviso, anche se non ha funzionato. Questo esempio, e più in generale questi discorsi hanno a che fare con le nuove teorie antropologiche sulla deterritorializzazione, con le culture in transito e in moto. Hanno a che fare con gli oggetti d'arte degli aborigeni australiani: a casa mia c'è una zagaglia australiana che non è molto lontana nello spazio da un pupo siciliano "souvenir" e da alcune maschere del carnevale sardo acquistate a Ottana e da un oggetto amerindiano che scaccia i cattivi spiriti. In zona c'è anche uno scacciapensieri siciliano, e ci sono dei coltelli sardi, corsi, molisani, un libro di preghiere nepalesi e un oggetto turistico della Thailandia. Possiamo parlare quindi dei nostri gusti e dei nostri amici come interessante oggetto antropologico, in fondo con lo stesso senso per cui James Clifford parla dell'influenza su di lui del poeta Williams Carlos Williams.[22] La seduzione (o il gusto modernista) del barbarico e del primitivo coinvolge sottilmente anche gli studiosi che criticano questi concetti quando li vedono usati dalla Deledda o da Alziator. Semmai io rivendico la differenza tra gusto e conoscenza, ma lo faccio mostrando confini così esili da trovarmi poi un po' disorientato. Il rapporto tra costruzione dell'oggetto e interpretazione di esso è diventato sempre più complesso, e su questa scena finale, insieme ai miei zii meanesi, mia moglie e le mie figlie, gli amici che hanno avuto dei figli dopo la mia scoperta de "su cocco", e quelli che mi hanno fatto regali dai mondi etnici visitati, convoco anche James Clifford che nel suo magistrale saggio sul collezionare[23] mi ha di nuovo allenato al gusto della critica e della distinzione, e mi ha spiegato anche che la mia passione per la pittura postimpressionista non mi dà nessun titolo per conoscere l'arte africana o oceaniana. Forse il discorso sulla gioielleria popolare è ancora da cominciare o da decostruire. La prima mossa che uno si attenderebbe da un antropologo postmoderno è quella di dire che i gioielli non esistono, o che sono "invenzioni". Ma questo gioco è ormai troppo praticato. Credo si possa dire, facendo appello a un più largo orizzonte di antropologie non solo americane ma anche francesi, che abbiamo dato troppo per scontato di sapere che cosa il gioiello fosse a partire da una *nostra* pratica di esso, forse occorre fare un viaggio all'indietro e sottoporre le nozioni di ornamenti, gioielli, amuleti, a una verifica "categoriale" a partire dal mondo dei portatori e non da quello degli antiquari, dalle pratiche d'uso e non dai cataloghi di mercato antiquario. Ci facilita il ricordare che tra i portatori ci siamo anche noi. L'idea non è nuova, ma non è neppure tanto facile da praticare sistematicamente.

Note

1. O. Cavalcanti 1996.

2. A. Rossi 1964.

3. Cfr. A.M. Cirese 1977.

4. Facciamo qui riferimento soprattutto a O. Cavalcanti 1991; O. Cavalcanti 1996; A. Gandolfi, E. Mattiocco 1996; A. Gandolfi 2003. Rinvio per una bibliografia più generale a questi testi, tutti dotati anche di schede e di ampio apparato iconografico e fotografico.

5. A. Gandolfi, E. Mattiocco 1996.

6. P. Toschi 1960.

7. P. Toschi 1960, p. 173.

8. P. Ciambelli 2002.

9. In questa direzione posso suggerire che siano a loro modo "gioielli" gli "oggetti di affezione" dei quali ho scritto in contesti di riflessione museografica, vedi "Un fiore di pirite. Introduzione ai nostri oggetti d'affezione", in *Il terzo principio della museografia*, in collaborazione con E. Rossi, Roma 1999. Quando nel gioco didattico e museale degli "oggetti di affezione" abbiamo incontrato gioielli veri e propri, essi avevano generalmente storie notevoli che ne mostravano la capacità di incorporare e trasmettere affetti, valori familiari e di discendenza, "spirito del dono".

10. Anche in questa direzione si veda P. Ciambelli 2002.

11. C. Gallini 1973.

12. Laico nel senso di svincolato da valori religiosi e rituali ereditati, ma nel mercato operano nuovi valori, identitari, rituali di nuovo tipo (il regalo per nascita con tratti "etnici"), e affettivi che spingono sia al consumo e anche favoriscono nuovi "affetti" tra esseri umani e "gioielli", la costruzione di nuovi miti e di nuove storie (vedi P. Ciambelli 2002).

13. Ma come si vedrà più avanti l'impostazione di Loria influenzò il collezionista sassarese Gavino Clemente che a sua volta influenzò collezionisti le cui raccolte sono state museizzate, o comunque l'attenzione o l'approccio di artisti, come quelli sassaresi, che ebbero poi importanza nel definirsi della tradizione "futura".

14. M.A. Sanna, *Meana. Radici e tradizioni*, Amministrazione Comunale di Meana Sardo, 1989.

15. Sto pensando alla tela, effettivamente di contesto campidanese, attribuita da M.G. Scano Naitza (*Pittura e scultura dell'Ottocento in Sardegna*, Nuoro, 1997, p. 115) a Raffaele Aruj, *Ballo in fila con suonatore di launeddas*, datata 1850 circa, riproposta da P. Piquereddu 2003, un volume molto interessante anche per la prospettiva in cui si pone, oltre il documentare.

16. Mi riferisco qui in particolare a *Fratelli Alinari* 2003.

17. G. Altea, M. Magnani 1994 (questo e altri lavori di rivisitazione hanno aperto l'orizzonte nel quale oggi si ragiona, e si riflette *in filigrana*).

18. Molti anni fa Ubaldo Badas jr. mi introdusse al tema segnalandomi sia il lavoro di suo padre, sia il volume *50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia* 1976.

19. M. Marini 1997.

20. Mi riferisco a Farci e a Nioi, che sono ormai delle "firme", ma nell'appendice del volume di Marini già citato c'è una buona base per studiare la storia delle famiglie e delle firme artigiane in Sardegna, e anche per uno studio di orafi e gioiellieri.

21. A. Tavera 1987.

22. J. Clifford, *Ai margini dell'antropologia. Interviste*, Roma 2004.

23. J. Clifford 1993.



Breve storia dell'ornamento prezioso in Sardegna dal Paleolitico all'Alto Medioevo

Paola Corrias

L'Età Preistorica

Non è facile tratteggiare un quadro d'insieme degli usi ornamentali dell'uomo preistorico: le ricerche archeologiche hanno portato alla luce numerosi reperti, che consentono di classificare con attendibile diacronia le tipologie, le tecniche di lavorazione e la provenienza dei materiali, ma resta in gran parte oscuro il contesto del loro utilizzo. L'ornamento individuale svolge la funzione di segnalare, all'interno del gruppo sociale di appartenenza, qualche carattere distintivo di chi lo indossa; pertanto, ad una articolazione, sia pure elementare della struttura del gruppo, doveva corrispondere una classificazione degli ornamenti (in quanto *segni*) su base tipologica, riferita al ruolo sociale, al sesso, alla condizione e all'età del possessore; ad esempio, la collana con zanne di cinghiale (fig. 2) dalla necropoli di *Is Calitas* (Soleminis) fa riferimento a un individuo maschio adulto, che svolgeva un ruolo (cacciatore?) diverso rispetto al possessore della collana con canini di volpe (sciamano?) dalla necropoli di *Anghelu Ruju* (Alghero).
A differenza di altri *segni* connotativi del ruolo o della posizione sociale dell'individuo (come, ad esempio, i simboli del potere regale o militare, o certi elementi dell'abbigliamento strettamente connessi all'esercizio di arti e professioni), gli ornamenti fanno anche riferimento a un ideale di bellezza, a canoni estetici elaborati dal gruppo, che regolano la scelta dei materiali e la definizione della forma degli oggetti; scelta che sottende anche una qualche corrispondenza di natura simbolica con le qualità del possessore, secondo abbinamenti generalmente piuttosto semplici: la zanna d'animale che corrisponde al coraggio virile, la conchiglia monovalve che corrisponde alla fertilità femminile, la gallinella che corrisponde all'operosità domestica, la sfera di pasta vitrea bianca che corrisponde all'abbondanza del latte materno etc.; e in questo quadro di correlazioni risulta spesso difficile distinguere rigidamente il monile dall'amuleto, la funzione estetica da quella apotropaica. Non sappiamo, infine, se la categoria della "preziosità" (il valore intrinseco degli oggetti), nel senso in cui la intende l'uomo moderno, facesse parte del sistema di valori dell'uomo primitivo; possiamo tuttavia supporre che fosse in qualche modo apprezzata la rarità degli oggetti, o il rischio corso per procurarseli, o la quantità di lavoro e la perizia occorrenti per fabbricarli.

Anche in Sardegna sono stati rinvenuti oggetti destinati all'ornamentazione personale risalenti alla più remota Età Neolitica: frammenti litici, ciottoli, denti di animali e conchiglie, che l'uomo preistorico raccoglieva nel proprio ambiente naturale e su cui praticava dei fori per poterli appendere con dei fili vegetali, senza effettuare alcuna ulteriore lavorazione (figg. 3-5). I progressi tecnici e culturali compiuti dagli uomini del Neolitico (6000-2700 a.C.), non più cacciatori e raccoglitori ma agricoltori e allevatori, risaltano anche nei loro corredi ornamentali: le pietre e le conchiglie sono levigate e lucidate, e disposte secondo un ordine che tiene conto delle dimensioni e dei colori; l'artefice conosce le tecniche della lavorazione della pietra, e utilizza strumenti di selce e ossidiana. E risale proprio al Neolitico Recente (3500-2700 a.C.) il più antico documento isolano di gioiello contestualizzato (sia pure in effige), cioè mostrato nelle sue modalità d'uso: tra i numerosi materiali ceramici restituiti dalla grotta *Sa Ucca de Su Tintirriolu* a *Bonu Ighinu* (Mara), spicca un idoletto ornato di collana, ora conservato nel Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari (di qui in avanti indicato più brevemente come "Museo di Sassari").
Nell'Età Eneolitica (2700-1800 a.C.) e in quella del Bronzo (1800-900 a.C.) la rivoluzione della metallurgia investe non solo la produzione degli utensili e delle armi, ma anche quella degli oggetti ornamentali: accanto alle collane litiche fanno la loro comparsa gli anelli, i bracciali e i bottoni in rame, argento e bronzo. Il reperto più frequente è rappresentato dalle conchiglie, il cui uso con funzione ornamentale (ma anche apotropaica) è documentato fin dal Neolitico nell'area mediterranea e mediorientale e, in epoca storica, nella gioielleria dei Sumeri, degli Egiziani, dei Fenici e dei Romani; nell'isola, in particolare, la *Cypraea* e l'opercolo di *Turbo rugosus* continueranno ad essere impiegati nella gioielleria fino a tutto il XIX secolo.

a fronte:
Collana (vedi fig. 5).

La Civiltà Nuragica

La Civiltà Nuragica si svolge nel lungo arco cronologico che va dall'Età del Bronzo Medio (1600-1300 a.C.) all'Età del Ferro (900 a.C.), raggiunge il momento di massimo splendore tra il XIV e il XII secolo a.C., ed esaurisce il suo corso millenario nel momento in cui si afferma l'incontrastato dominio cartaginese sull'isola, che convenzionalmente si fa coincidere con la data della battaglia navale di Alalia tra i Cartaginesi e i Focei (509 a.C.).

Le dimensioni di questa civiltà, che non conosceva la scrittura e non utilizzava la moneta, sono veramente ragguardevoli, come attestano circa ottomila nuraghi distribuiti su tutto il territorio isolano, un migliaio di villaggi, cinquecento "tombe di giganti" e numerosi pozzi sacri; e il principale indicatore del livello tecnologico che essa raggiunse è rappresentato, insieme alla imponente capacità edificatoria, dalla perizia nella lavorazione dei metalli, documentata dalla copiosa produzione di manufatti in bronzo.

Alla posizione geografica, e ancor più alla ricchezza di alcune materie prime che oggi sarebbero definite "strategiche", anche in considerazione del loro impiego a fini bellici (l'ossidiana del Monte Arci, il rame, il piombo, il ferro e l'argento del Sulcis), si deve la varietà di contatti e di scambi commerciali che l'isola ebbe in quel periodo con altre civiltà dell'Egeo, del Mediterraneo orientale e dell'Italia tirrenica (Etruschi), come documentano (per citare i fatti più noti) i numerosi ritrovamenti di materiali ceramici micenei, e i lingotti di rame a forma di pelle di bue provenienti da Cipro, ovvero, nella direzione inversa, le ceramiche nuragiche ritrovate a Kommòs nell'isola di Creta.

Rispetto ad altre civiltà coeve (ad esempio, quelle insulari del mare Egeo), nella Sardegna nuragica si registra un certo ritardo cronologico nello sviluppo di alcune tecniche di fabbricazione delle ceramiche (il tornio veloce) e di lavorazione dei metalli (la fusione a cera persa). La loro introduzione nell'isola avvenne nell'ambito degli scambi commerciali con popolazioni più evolute, probabilmente provenienti dall'Oriente mediterraneo, e costituisce un caso da manuale (in piena preistoria!) di cessione di materie prime (ossidiana e metalli) in cambio di tecnologia. Per il tornio veloce è stata proposta l'acquisizione dai Fenici, e per la fusione a cera persa l'isola di Cipro, in entrambi i casi facendo riferimento ai reperti archeologici che documentano la tipologia e l'intensità degli scambi con quelle popolazioni.

Le indagini archeologiche negli innumerevoli siti nuragici hanno restituito una grande quantità di manufatti in bronzo: dagli strumenti per lavorare la terra (picconi, falci) a quelli per lavorare il legno (asce, seghe, punteruoli) e i metalli (incudini, ceselli, martelli), alle armi (punte di lancia, pugnali, spade) e, ovviamente, ad un gran numero di ornamenti, realizzati per fusione con matrici litiche e procedimento a cera persa. Può sembrare paradossale che per il periodo nuragico – certamente più prodigo di reperti significativi rispetto al Neolitico – non disponiamo nemmeno di un esempio di ornamento contestualizzato: nessun bronzetto antropomorfo, infatti, ci ha tramandato in effige un gioiello indossato da un personaggio, maschile o femminile. Per spiegare questa assenza possiamo ipotizzare che la funzione – come sostengono i più – eminentemente votiva di tali manufatti comportasse la necessità (potremmo dire ideologica) di rinunciare ad ogni pretesa di rappresentazione realistica o naturalistica, e di limitare le "informazioni" agli accessori strettamente indispensabili per definire il ruolo del personaggio rappresentato (il copricapo, lo scudo, le armi, il bastone del comando etc.). Ovviamente anche l'assenza costituisce a suo modo un'informazione, che ci consente di ipotizzare che la funzione ornamentale dei gioielli fosse prevalente rispetto a quella di connotare il ruolo sociale del possessore. Quanto alle tipologie e ai modelli, la produzione isolana di monili non si discosta granché da quella delle civiltà dell'Egeo e del Mediterraneo orientale. Tra gli oggetti più diffusi ritroviamo i bracciali in bronzo (figg. 48-49), realizzati in lamina o a verga (quest'ultima con una notevole varietà di sezioni), nei modelli a cerchio, a capi aperti, a capi sovrapposti o a più giri. La maggior parte degli esemplari non presenta alcuna decorazione, ma non mancano oggetti lavorati a punzone o a bulino, con motivi a cerchietti, a occhi di dado, a spina di pesce, a zig-zag, a treccia o a spirale. Gli anelli in bronzo o in rame, in lamina o (per la maggior parte) a verga piena, riprendono gli stessi modelli dei bracciali, e presentano una superficie liscia del tutto priva di segni. I bottoni in bronzo, probabilmente utilizzati soltanto come elementi decorativi, senza alcuna funzione pratica connessa all'abbigliamento, sono di forma semisferica o conica, e presentano in alcuni esemplari decorazioni plastiche di non facile lettura (probabilmente zoomorfe). Le collane offrono tipologie abbastanza varie: le più diffuse sono quelle a vaghi (di forma sferica o fusiforme), probabilmente tenuti insieme da un cordoncino vegetale; altre sono costituite da semplici catenelle, o da un filo semirigido con le estremità ripiegate e guarnite da motivi decorativi a spirale o a treccia (figg. 6-8). Accanto agli ornamenti in metallo continuano ad essere utilizzati manufatti sostanzialmente identici a quelli delle epoche precedenti, come le collane litiche o con zanne e denti di animali, e fanno la loro comparsa alcuni oggetti che segnano una evidente discontinuità sia sul piano delle tecniche che su quello del gusto: i piccoli bottoni in osso, i grani di collana in cristallo di rocca, corniola e steatite; per le conchiglie la novità è rappresentata sia dal tipo utilizzato (una collana ritrovata ad Usini, in località *S'iscia 'e sas piras*, è composta da quasi duemila opercoli di *Cyclostoma elegans*),

2. *Collana*, sec. XVIII-XVII a.C.
conchiglie, zanne di cinghiale, dente di canide, h max della zanna 10,8 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Il monile proviene da Soleminis, tomba a fossa di *Is Calitas*.


2



3



4



5

3. *Collana*, sec. XX-XVIII a.C.
conchiglie, Ø max vaghi 2,7 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La collana, composta da vaghi biconici a fuseruola,
proviene da Alghero, necropoli di *Anghelu Ruju*.

4. *Collana*, sec. XX-XVIII a.C.
cultura del vaso campaniforme, conchiglie,
denti animali (chele?), lunghezza max vaghi 7,3 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".

5. *Collana*, sec. XVII-XVI a.C.
conchiglie, denti di cervo, lunghezza max vaghi 3,8 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La collana è composta da vaghi ad anello e troncoconici
di conchiglia e denti atrofici di cervo; proviene da una sepoltura
in cista litica di Settimo San Pietro, *Cuccuru Nuraxi*.

6. *Collana*, sec. XX-XVII a.C.
pietra verde e nera, h pendente 2,1 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Collana proveniente da Alghero, necropoli di *Anghelu Ruju*, composta da vaghi cilindrici in pietra nera, alternati ad altri semiglobulari o allungati in pietra verde; sostiene un pendente a mandorla in pietra verde.

7. *Collana*, sec. XX-XVIII a.C.
pietra, h max vaghi 2,2 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Collana proveniente da Arzachena, località *La Macciunita*, composta da 72 vaghi in pietra: 17 conformati a dente di animale, i restanti a forma globulare decrescente.



6



7

8. *Collana*, sec. XI-VIII a.C.
bronzo, Ø max vaghi 1,5 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La collana, proveniente da Sassari, nuraghe *Attentu*, è composta da 31 grani in bronzo fuso di forma sferica, discoidale, cilindrica e da 3 troncoconici in filo di bronzo.

9. *Collana*, sec. XI-IX a.C.
ambra, osso, lunghezza max vaghi 3,6 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
La collana, proveniente da Sassari, nuraghe *Attentu*, è costituita da elementi in ambra di forma diversa, alcuni del tipo "ad astragalo" o "tesoro di Tirinto" e da un grano discoidale in osso.



8



9



10



11



12



13

10. *Bracciale* (?), sec. VI-V a.C.
oro laminato, sbalzato, corniola intagliata, lunghezza cilindro aureo 1,2 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente da Tharros, è composto da vaghi cilindrici in oro e in corniola leggermente rigonfi.

11. *Pendente* o *elemento di orecchino* (?), sec. VI-V a.C.
oro laminato, granulato, sbalzato, Ø 1,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Rosetta a doppia corolla concentrica, proveniente da Tharros.
Il bordo dei petali è evidenziato da granuli.

12. *Pendente*, sec. VI-V a.C.
oro laminato, stampato, Ø max 1,6 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Pendente in lamina quasi circolare con bordo centinato risalente verso l'umbone centrale, appiccagnolo a rocchetto.

13. *Collana*, sec. V-III a.C.
pasta vitrea, Ø max vaghi 1,4 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
La collana è costituita da 40 vaghi (alcuni corrosi e ossidati) di forma e dimensioni diverse.

14. *Collana*, sec. IV-III a.C.
argento laminato, agata intagliata, vetro policromo, pasta silicea policroma, Ø max vaghi 1,8 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il gruppo di collane – 5 giri progressivamente più stretti, complessivamente composti di 530 vaghi (nella foto è assente il giro più lungo) – comprende nel totale 6 vaghi d'argento e 4 di agata; i rimanenti sono formati da pasta silicea di forma e decoro differenti.



14



15



16

15. *Collana*, sec. IV-III a.C.
cristallo di rocca intagliato, vetro policromo, pasta silicea policroma, bronzo fuso, Ø max vaghi 2,4 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Il monile, opera delle vetrerie fenicio-puniche, comprende 15 tubetti cilindrici in pasta silicea giallastra con impressioni circolari; 1 vago in cristallo di rocca schiacciato ai poli; 1 vago globulare in bronzo; 12 vaghi globulari in vetro e pasta silicea con superficie liscia o baccellata.

16. *Collana*, sec. IV-III a.C.
vetro fuso policromo, lunghezza 75 cm ca.,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Collana composta da vaghi fusiformi, cilindrici con occhi e tondelli a rilievo, subglobulari, 2 pendenti zoomorfi (a colomba e a testa di ariete) e 5 a forma di testa maschile (di cui 4 barbute), proveniente da Olbia, necropoli tardopunica di *Funtana Noa*, tomba 24.



17

17. *Collana*, sec. IV a.C.
oro laminato, stampato, inciso, granulato, lunghezza 24,8 cm, h pendente 3 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente da Senorbì, località *Monte Luna*, è composta da due terminali a tubulo cavo con capo ingrossato da cui si origina una maglia multipla. Il pendente ad anfora appuntita ha un anello di sospensione decorato sul fronte con una rosetta doppia in lamina con i bordi dei petali in filo cordulato.

18. *Collana*, sec. II d.C.
oro laminato, stampato, inciso, lunghezza 37 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Collana romana proveniente da Alghero, località *Porto Conte*, con robusta maglia multipla il cui fermaglio, assente, è ancorato alle due teste di leone.

19. *Collana*, sec. II-III d.C.
oro, pasta vitrea, lunghezza 133 cm, Ø placca 1,9 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Collana romana proveniente da Sorso, località *Su Pidocciu*, costruita con un doppio filo alternato a vaghi globulari in pasta vitrea blu. La placca circolare è traforata e filigranata.



18



18a



19



20



21

20. *Collana*, sec. II-III d.C.
oro, pasta vitrea, lunghezza 41 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Collana romana proveniente da Olbia, formata da maglie romboidali traforate e collegate a vaghi in pasta vitrea "a olivella", di sezione quadrangolare e colore viola. È completata da un fermaglio a gancio.

21. *Collana*, sec. VI-VII d.C.
oro laminato, godronato, corniola, quarzo ametista, pasta vitrea, h pendente 1,8 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Collana altomedioevale proveniente da Dolianova, dall'area cimiteriale bizantina di *Bruncu 'e s'olia*.
I pendagli a goccia in lamina d'oro sono decorati sulla cornice con un sottile filo ritorto e al centro un globulo saldato con un collarino liscio.


22


23


24


25


26


27


28


29


30


31


31a

22. *Amuleto*, sec. IV-III a.C.
osso intagliato, h 3,1 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". L'avambraccio destro con mano che fa le fiche è il soggetto di questo amuleto fenicio-punico.

23. *Amuleto*, sec. VII-IV a.C.
pasta di talco incisa, h cm 1,5, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Amuleto fenicio-punico a forma di ghianda con appiccagnolo di sospensione.

24. *Pendente*, sec. VII-VI a.C.
oro trafilato, corniola intagliata, h 1,3 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Pendente a cuore proveniente da Tharros con sospensione ad anello e filo avvolto a spirale.

25. *Pendente*, sec. VII-VI a.C.
oro laminato, radice di turchese intagliata, h 1,7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Pendente a cuore proveniente da Tharros con sospensione a staffa e appiccagnolo a nastro.

26. *Amuleto*, sec. IV-III a.C.
oro, corniola intagliata, h 1,2 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Pendente fenicio-punico egittizzante, raffigurante il dio Horo in sembianza di falcone; sospensione ad anello con filo avvolto a spirale.

27. *Pendente*, sec. VII-VI a.C.
oro laminato, cristallo di rocca intagliato, h 2,8 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Guglia a sezione ottagonale fenicio-punica con sospensione a staffa e appiccagnolo circolare.

28. *Astuccio*, sec. VII-VI a.C.
oro laminato, sbalzato, inciso, godronato, h 3,3 cm, Ø 0,8 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Astuccio cilindrico portamuleti proveniente da Tharros, configurato superiormente con due protomi di leone contrapposte, su una un disco con serpente aureo, sull'altra l'anello di sospensione. Manca la parte inferiore. In origine conteneva una striscia in lamina con rappresentazioni magiche.

29. *Scarabeo*, sec. VI-V a.C.
oro, corniola intagliata, lunghezza 1,8 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Scarabeo fenicio-punico montato con appiccagnolo girevole ritorto con estremità avvolte a spirale, sul *verso* è incisa la lotta fra un toro e un leone.

30. *Scarabeo*, sec. VII a.C.
oro, diaspro intagliato, lunghezza 2,3 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Scarabeo fenicio-punico con appiccagnolo girevole ritorto con estremità avvolte a spirale. La pietra, frammentata, ha un'aragosta incisa.

31. *Scarabeo*, sec. IV-II a.C.
oro fuso, corniola intagliata, lunghezza 2,6 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna". Scarabeo fenicio-punico montato a staffa con distanziatori tronco-conici, sospensione a nastro; la scena sul *verso* è classicheggiante e raffigura il dio Poseidone/Nettuno.

sia dalla complessità dei monili (alcune collane sono costituite da valve di forme e dimensioni diverse, ovvero intercalate da vaghi in pietra). Altri oggetti sono chiaramente d'importazione, come gli alamari e le piccole faretre in avorio, i grani e i vaghi di collana in ambra (come il superbo esemplare dal nuraghe *Attentu* presso Sassari, fig. 9), e quasi certamente i numerosi vaghi a forma di perla in materiale vetroso.

I Fenici

Grandi mercanti, grandi navigatori e, all'occorrenza, grandi guerrieri, muovendo dalla madrepatria orientale di Tiro (nell'odierno Libano), già alla fine dell'VIII secolo i Fenici avevano fondato colonie lungo le coste di tutto il Mediterraneo centro-occidentale, dalla Sicilia alla Sardegna, dall'Africa settentrionale alle isole Baleari e alla penisola iberica, anche oltre lo stretto di Gibilterra. Per uno dei tanti paradossi della storia, questa popolazione mediorientale dal carattere spiccatamente aristocratico, che ha occupato la scena mediterranea per otto secoli lasciando un'orma profonda nella cultura dell'Occidente, continua ad essere chiamata con il nome (*Phoinikes*, "quelli della porpora") che le diedero i Greci, di volta in volta loro nemici nelle guerre di conquista o concorrenti in quelle commerciali. Della loro scrittura ci sono rimasti pochi e brevi testi, nessuno dei quali registra il nome con il quale essi si identificavano. In Sardegna si erano affacciati fin dal periodo compreso tra l'XI e il IX secolo a.C., verosimilmente per acquisire metalli, e, dopo aver aperto alcune basi commerciali stabili all'interno di villaggi nuragici costieri (come quello di *Sant'Imbenia* ad Alghero), a partire dall'VIII secolo a.C. avevano avviato un processo di colonizzazione con la fondazione di centri urbani lungo la costa sud-occidentale dell'isola (Tharros, Othoca, Sulci, Nora, Bitia), cui seguirono nel secolo successivo ulteriori insediamenti lungo la costa orientale (*Cuccureddus* di Villasimius e Santa Maria di Villaputzu). Nella seconda metà del VI secolo, infine, l'isola passò sotto il controllo diretto di Cartagine, la più potente tra le colonie fenicie, per rimanervi fino al momento della definitiva conquista da parte di Roma (215 a.C.).
Nei centri urbani fondati dai Fenici non sono stati trovati resti di grandi costruzioni o di architetture particolarmente originali, ma per quanto riguarda l'artigianato, e specificamente la gioielleria, gli archeologi hanno riportato alla luce una quantità veramente notevole di reperti, che documentano un alto grado di perizia nella lavorazione dei metalli, dei materiali vetrosi e delle pietre dure (ametiste, corniole, diaspri, cristalli di rocca, calcedoni etc.), e un gusto ispirato a canoni estetici di notevole eleganza e raffinatezza. Gli oggetti preziosi ritrovati a Tharros, ad esempio, presentano una straordinaria varietà tipologica e di forme: orecchini, collane, bracciali, pendagli, anelli digitali e crinali, ornamenti per il capo a forma di foglia lanceolata, astucci contenenti lamine con figurazioni religiose destinate a


32


33


34

32. *Borchia*, sec. IV a.C.
oro laminato, stampato, Ø 3,2 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente da Senorbì, località *Monte Luna*; ha una sottile cornice a toro, raffigura il volto della Gorgone.

33. *Fibula*, sec. VI-VII d.C.
oro laminato, stampato, inciso, Ø 6,2 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Fibula altomedioevale a disco; proviene da Dolianova, area cimiteriale bizantina di *Bruncu 'e s'olia*.

34. *Fibula*, sec. VI-VIII d.C.
elettro (lega naturale di oro e argento) laminato, stampato, inciso, Ø 5,4 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Fibula altomedioevale a disco.

35. *Orecchino*, sec. IV-II a.C.
oro laminato, stampato, trafilato, h 5,2 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Orecchino fenicio-punico a croce ansata (il riferimento è al pendente che riproduce la croce della dea Tanit), costituito da un filo di forma ellittica assottigliantesi alle estremità aperte, alla base è saldata una croce ansata mancante del braccio superiore.

36. *Orecchino*, sec. VII-VI a.C.
oro laminato, inciso, granulato, h 6,7 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Orecchino fenicio-punico proveniente da Tharros, ha la parte inferiore falciforme cava e pendente in forma di falco dalle cui zampe pende una cesta a dado (*modius*) da cui fuoriesce una piramide di piccoli granuli.

37. *Orecchini*, sec. VII-VI a.C.
oro laminato, granulato, h 4,8 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Coppia di orecchini fenicio-punici proveniente da Tharros, del tipo detto a cestello, con ansa di sospensione ellittica e corpo a sanguisuga.

38. *Orecchini*, sec. I-II d.C.
oro laminato, trafilato, sbalzato e granato sfaccettato, Ø 1,6 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Ciascun orecchino è perimetralmente configurato come un fiore a 6 petali, il cui stame centrale è rappresentato da un granato sfaccettato.

39. *Orecchini*, sec. II-III d.C.
oro laminato, granulato, pietra dura sfaccettata, h 5,4 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Coppia di orecchini romani proveniente da Alghero, località *Porto Conte*, con pendenti arricchiti da prismi in pietra verde.

40. *Orecchini*, sec. I-II d.C.
oro laminato, traforato, bulinato, pasta vitrea, Ø 1,8 cm, h 3,5 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Coppia di orecchini romani rinvenuta nell'area di Olbia; ciascun pendente è arricchito da paste vitree a prisma incastonate a notte.

41. *Orecchino*, sec. II-III d.C.
oro laminato, sbalzato, granato, h 4,5 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Orecchino romano poveniente da Sorso, località *Su Pidocciu*; il gancio aderisce a un disco con granato incastonato a notte, collegato a una barra orizzontale di sostegno a 2 pendenti a goccia, conformati a ghianda e a vaso.

42. *Fermatrecce*, sec. V-IV a.C.
oro laminato, placcato, bronzo fuso, Ø 3,3 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Anello crinale fenicio-punico proveniente da Tharros, a sezione circolare cava su anima in bronzo, avvolto a spirale.


35


36


37


38


39


40


41a


41


42



43



43a



44



45



46

43. *Orecchini*, sec. VI d.C.
oro laminato, stampato, granulato e argento fuso,
h 4,8 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Coppia di orecchini altomedioevali, del tipo detto a calice, rinvenuta a Quartu Sant'Elena, nello scavo di via Don Minzoni. Al di sotto della doppiatura di ciascun orecchino è saldato un calice conico, castone cilindrico contenente la gemma a perla d'argento.

44. *Orecchini*, sec. VII d.C.
oro laminato, godronato, Ø 5,3 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Coppia di orecchini a globo mammellato proveniente da Bortigali, necropoli di *Berre*.

45. *Orecchino*, sec. VII d.C.
elettro laminato, godronato, stampato, granulato, h 8,3 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proveniente da Bortigali, necropoli di *Berre*, quest'orecchino a calice sorregge un campanellino con batacchio.

46. *Orecchino*, sec. VII-VIII d.C.
argento e oro laminato, Ø 8,1 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Orecchino a globo mammellato rinvenuto a Cabras, presso Tharros.



47

47. *Orecchini*, sec. VI-VII d.C.
oro laminato, godronato, granulato, inciso e pasta vitrea verde, h 14,4 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Coppia di orecchini proveniente da Dolianova, area cimiteriale bizantina di *Bruncu 'e s'olia*.
Il pendente a pelta è decorato su entrambi i lati con un doppio filo ritorto saldato lungo i bordi e una fila di globuli saldati sull'arco esterno; al centro è un castone ovale rilevato con gemma in pasta vitrea. Da esso pendono catenelle con vaghi globulari in pasta vitrea verde e desinenti con campanelli o sferette su base a calice. Perdute in parte le gemme dei castoni e gran parte dei vaghi.



47a



48



49



50



51



51a



52



52a

48. *Bracciale*, sec. IX-VIII a.C.
bronzo fuso, inciso, Ø max 6,5 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Bracciale a capi aperti; presenta tracce di decorazione incisa sulla superficie esterna; rinvenuto a Posada, presso il nuraghe *Pizzinnu*, località *Abba Ia*.

49. *Bracciale*, sec. IX-VIII a.C.
bronzo fuso, Ø max 7 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Bracciale a fascia; 5 linee sono incise sulla superficie esterna, parallele ai margini; rinvenuto a Posada, presso il nuraghe *Pizzinnu*, località *Abba Ia*.

50. *Bracciale*, sec. VII d.C.
bronzo fuso, cesellato, Ø max 6,7 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Armilla altomedioevale a capi aperti conformati a testa di clava.

51. *Bracciale*, sec. VII d.C.
argento fuso, inciso, Ø max 7,2 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Bracciale altomedioevale in verga piena a sezione concavo-convessa e a capi aperti, proveniente da Irgoli; decorato sui lati con incisioni a spina di pesce e motivi a occhio di dado,
nella mezzeria interna con 5 occhi di dado disposti a croce.

52. *Bracciale*, seconda metà sec. III d.C.
oro laminato, sbalzato, inciso, zolfo, Ø interno 7 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Bracciale romano rinvenuto a Porto Torres in spessa lamina, verga cava di sezione semicircolare, parte interna in lamina lucida, parte esterna in lamina sbalzata con baccellature delimitate da file di granuli e campite da archetti sovrapposti. È saldato alla fascia liscia interna ed è rinforzato con il riempimento a caldo di zolfo.


53


54


55


56


57


58


59


59a

53. *Anello*, sec. IV a.C.
argento laminato, stampato, inciso, Ø 2,1 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Proviene da Senorbì, necropoli punica di *Monte Luna*; destinato alle dita dei piedi, è a fascia liscia che si allarga a formare un ovale inciso con un volto maschile.

54. *Anello*, sec. I-II d.C.
oro laminato, bulinato, pietra dura incisa, Ø 2,3 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anello romano proveniente da Alghero, località *Porto Conte*; presenta una verga bifida desinente in 3 foglie aperte sulle quali si salda il castone contenente una pietra blu con un busto femminile inciso.

55. *Anello*, sec. I-II d.C.
oro fuso, cesellato, granulato, pasta vitrea, Ø 2,2 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anello romano, proveniente da Alghero, località *Porto Conte*; presenta una verga massiccia; castone contenente una pasta vitrea azzurra convessa.

56. *Anello*, sec. I-II d.C.
oro fuso, granato inciso, Ø 2,1 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anello romano; presenta una verga massiccia che si allarga verso la spalla arrotondata; castone ovale contenente un granato inciso che raffigura un amorino alato a cavallo di un leone.

57. *Anello*, sec. V d.C.
oro fuso, inciso, Ø 2,9 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anello sigillare paleocristiano composto da una verga massiccia con castone ovale su cui è incisa la dicitura ASTER affiancata da una stella e una croce greca; dotato di un'appendice laterale per rendere salda l'imprimitura.

58. *Anello*, sec. VI-VII d.C.
bronzo fuso, Ø 1,9 cm, Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Anello altomedioevale da Codrongianus, località *Saccargia*, con decorazione a occhio di dado.

59. *Anello*, sec. VI-VII d.C.
oro laminato, godronato, inciso, granulato e topazio inciso (?), Ø 2,1 cm, Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Anello digitale (con gemma di tarda età imperiale romana) proveniente da Dolianova, area cimiteriale bizantina di *Bruncu 'e s'olia*. Sulla gemma è raffigurata la dea Minerva che protende verso destra un ramo d'alloro e ha lo scudo appoggiato sulla sinistra.
Perduta la gemma dell'occhiello.

proteggere il defunto al suo ingresso nell'oltretomba. Assai vario anche il repertorio dei simboli e delle decorazioni, di matrice chiaramente egizia: motivi antropomorfi, come la figurina femminile che si stringe i seni (simbolo di fecondità) del pendente in oro conservato presso il Museo di Sassari; motivi zoomorfi, come scarabei, falconi, teste di sfingi, di leoni e di uccelli; motivi floreali, come le palmette, le rosette e i fiori di loto; infine motivi geometrici. Sotto il profilo della perizia tecnica il livello qualitativo medio degli esemplari è decisamente alto: gli artigiani fenici padroneggiavano con eguale maestria le tecniche dello sbalzo, della fusione, della granulazione, della filigrana e dell'incisione.

Gli esemplari ritrovati in Sardegna appartengono per tipologia, forme e materiali alla medesima matrice culturale di quelli ritrovati nella penisola iberica o nell'Africa settentrionale, e ciò rende impossibile distinguere i manufatti d'importazione da quelli probabilmente realizzati in officine locali (il riferimento è a Tharros, dove sono state trovate tracce di ambienti destinati alla lavorazione dei metalli).

Proprio gli scavi condotti a Tharros hanno restituito numerosi orecchini in lamina sbalzata d'oro o d'argento a sanguisuga con varie tipologie di pendente: a forma di falco Horo (fig. 36), di cestello (fig. 37), di ghianda, di goccia, di croce ansata (fig. 35). Nell'esemplare più complesso e raffinato, conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (di qui in avanti indicato più brevemente come "Museo di Cagliari"), il corpo a sanguisuga è modellato alle estremità a testa di uccello, ed è decorato con filigrana e granuli; il pendente mobile è costituito da un falco in lamina lucida, seguito da due anelli e da una ghianda anch'essa decorata con filigrana e granuli.

Per quanto riguarda i bracciali, provengono da Tharros anche alcuni preziosi esemplari in oro conservati al British Museum di Londra, decorati con i tipici motivi orientali delle palmette e dei fiori di loto, e quello, conservato al Museo di Cagliari, composto da cinque lamine congiunte da cerniere, di cui quella centrale reca uno scarabeo a quattro ali con testa di sparviero, le due intermedie delle palmette a volute, le due estreme dei fiori di loto, motivi tutti realizzati a sbalzo e sottolineati da una finissima granulazione.

Tra le collane, le più diffuse sono quelle composte da vaghi di vetro o di pasta vitrea a occhi, di pietre dure, di corallo e di lamina d'oro (fusiformi, sferici, cilindrici etc.), questi ultimi talvolta alternati agli altri; i pendenti sono nella gran parte in lamina d'oro, e presentano le forme più svariate: a protome femminile, a goccia, ad anfora, a palmetta con fiore di loto, a medaglione umbonato, a crisalide; meno numerosi i pendenti in pietra dura (cornalina, cristallo di rocca, radice di turchese e agata) a forma di cuore o di ghianda.

In una tomba sul colle di *Monte Luna* di Senorbì, nel contesto di un insediamento di tipo agricolo, è stata ritrovata una collana d'oro a maglia multipla con terminali cilindrici e pendente ad anforetta (fig. 17), insieme a due borchie (anch'esse d'oro) con testa di Gorgone realizzate a stampo (fig. 32), e a quattro anelli in argento per le dita dei piedi, con la figura di un volto maschile (fig. 53). I manufatti sono stati finora attribuiti all'ambito fenicio, ma per tipologia e stile sono con tutta evidenza di matrice ellenistica. Il ritrovamento conferma la circolazione di manufatti preziosi anche tra le civiltà che nel VI secolo si erano spartite il controllo del Mediterraneo occidentale: i Greci nell'Italia meridionale e nella Sicilia centro-orientale, gli Etruschi nelle loro terre d'origine e in Corsica, i Cartaginesi nell'Africa settentrionale, in Sardegna, nella penisola iberica e nel corno occidentale della Sicilia; ma conferma anche che i Fenici, con la flessibilità e l'apertura culturale che contraddistingue tutte le civiltà mercantili, e con uno spiccato gusto per le cose belle, raccoglievano e riutilizzavano i manufatti di altre culture anche molto diverse dalla loro.

Tra gli esemplari di collana più noti anche al grande pubblico vi è certamente quella a vaghi con pendenti a forma di testa in pasta vitrea policroma, ritrovata nella tomba 24 della necropoli di *Funtana Noa* di Olbia (IV-III secolo a.C.) (fig. 16). Pendenti di questo tipo, con la rappresentazione tridimensionale di una testa umana (ma anche di demoni e di animali), e con una valenza apotropaica abbastanza evidente, costituiscono uno dei prodotti fenici più diffusi in tutti i paesi che si affacciano sul Mediterraneo, insieme alle "perline" a forma di occhio anch'esse in pasta vitrea e con analoga funzione magica.

Dei numerosi anelli rinvenuti negli scavi la maggior parte è in argento o in argento dorato, ben pochi in oro. Le tipologie (anche in questo caso prevalentemente di matrice orientale) sono assai varie: con scarabeo; con castone di pietra dura; di solo metallo, talvolta filiformi; con castone liscio; con castone decorato – per incisione o a rilievo – con i consueti motivi del repertorio fenicio-egittizzante (falconi, grifoni, palmette, segno di Tanit, dedicatorie etc.). Un esemplare davvero singolare (conservato nel Museo Archeologico di Sant'Antioco) è l'anello digitale in oro con cerchio a fascia, castone circolare con rosetta in filigrana e smalti bianchi e blu inscritta in cerchi concentrici godronati, e fascia con ovuli in filigrana anch'essi con smalti bianchi e blu.

La glittica fenicia ha prodotto numerosi sigilli a stampo a forma di scarabeo, alcuni realizzati in pasta vitrea, altri in pietre dure: cristallo di rocca, cornalina, steatite, e soprattutto diaspro verde presente nell'isola; il repertorio simbolico e decorativo prevalente è quello di tipo egittizzante, ma qualche esemplare in pietra dura presenta anche motivi di tipo grecizzante, come ad esempio quello (di fabbricazione probabilmente locale) in diaspro verde, che rappresenta una scena venatoria, ritrovato a Tharros e conservato nell'Antiquariun Arborense di Oristano.

La frequenza con cui la figura dello scarabeo compare non solo nei sigilli, ma anche negli anelli, nei bracciali

60



61



62



63



60. *Fibbia*, sec. VI-VII d.C.
bronzo fuso, stampato, inciso, 3,2 x 7,8 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Affibbiaglio bizantino con placca a "U" sulla quale è impresso il motivo del pavone (?) che sormonta un serpente.

61. *Fibbia*, sec. VI-VII d.C.
bronzo fuso, stampato, inciso, 3,4 x 8 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Affibbiaglio altomedioevale con placca a "U" sulla quale è impresso il motivo del leone; proviene da Borutta, dall'area cimiteriale bizantina di *San Pietro di Sorres*.

62. *Fibbia*, sec. VI-VII d.C.
bronzo fuso, stampato, inciso, 3,6 x 6,7 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Affibbiaglio altomedioevale con placca a "U" sulla quale è impresso il motivo della croce latina; proviene da Siligo, dall'area cimiteriale bizantina di *Santa Maria de Mesumundu*.

63. *Fibbia*, sec. VIII d.C.
bronzo fuso, stampato, inciso, 4,2 x 8,2 cm,
Sassari, Museo Nazionale "G.A. Sanna".
Affibbiaglio altomedioevale con placca trapezoidale a traforo tipo "Corinto", con motivi e decori geometrici.

64. *Fibbia*, sec. VI-VII d.C.
bronzo fuso, stampato, inciso, 3,4 x 8,6 cm,
Cagliari, Museo Archeologico Nazionale.
Affibbiaglio altomedioevale con placca a "U" sulla quale è impresso il motivo dell'anatra. Sulla fronte dell'ardiglione (il gancio) conformato a becco, è un monogramma bizantino di buon auspicio. Proviene da Sestu, località *Su padru*. L'immagine mostra le modalità d'impiego dell'oggetto e il suo ancoraggio alla cinghia.

64



e nei pendenti di collana, è dovuta alla credenza che quell'insetto possedesse un potere magico (figg. 29-31); e oltre agli scarabei gli scavi ci hanno restituito numerosi amuleti di piccole dimensioni, riproducenti divinità, animali e simboli tipici dell'iconografia egizia: l'occhio di Horo, l'ureo, Bes, le sfingi alate, il gatto, il coccodrillo, il leone, il maiale, la lepre e l'ariete (figg. 23-26); e non poteva mancare il simbolo della "mano che fa le fiche" (fig. 22), diffuso in tutta l'area mediterranea dalla preistoria fino al XIX secolo, e tuttora presente nei monili dei paesi dell'Africa settentrionale e dell'Oriente mediterraneo. I materiali utilizzati per la realizzazione degli amuleti sono i più svariati: l'oro, l'avorio, l'osso, il vetro policromo, la steatite, le conchiglie, il talco e la pasta silicea smaltata (quest'ultima lavorata con l'impiego di stampi). Della "mano che fa le fiche", solitamente riprodotta in osso o in pasta vitrea, è stato ritrovato anche un raffinato esemplare in lamina d'oro (Collezione Biggio di Sant'Antioco). Appartengono alla categoria degli oggetti apotropaici anche i piccoli astucci metallici di forma cilindrica, dalla superficie liscia o scanalata, contenenti rotoli (ma dovremmo dire "volumi") anch'essi di metallo sottilissimo, incisi con figurazioni o con piccole iscrizioni. Ad un'estremità degli astucci si trova solitamente la riproduzione di una testa di animale (falco, leone), e in un esemplare (conservato nel Museo di Sassari) una protome leonina bifronte (fig. 28). Gli esemplari ritrovati a Tharros sono in oro o in argento.

I Romani

Per la gioielleria di epoca romana disponiamo di una grande quantità di informazioni, ricavabili sia da fonti scritte, come leggi, iscrizioni e testi di autori classici (Livio, Plinio, Petronio etc.), sia da fonti iconografiche, come statue, affreschi e mosaici (in particolare quelli di Pompei ed Ercolano per il I secolo), e i numerosi ritratti di mummie realizzati ad encausto su legno o a tempera su tela, di un realismo quasi fotografico, risalenti al periodo compreso tra il I e il IV secolo, ritrovati a El Fayyum (Egitto) e conservati per la maggior parte al British Museum di Londra, ma anche a Berlino, a New York e ad Edimburgo.
A differenza di altri popoli i Romani portavano assai di rado i gioielli nelle tombe, e perciò i ritrovamenti non hanno la stessa fonte primaria di cui disponiamo per altre culture e per altri periodi; di qui la frequente difficoltà di datare i reperti, e la necessità di procedere per confronti con altri oggetti di più sicura documentazione.
Per l'uomo civilizzato del XXI secolo il fenomeno dell'ornamento prezioso appartiene quasi esclusivamente alla sfera privata e individuale; per i Romani del periodo repubblicano, invece, esso aveva una rilevante dimensione pubblica, sia sul piano economico che su quello della convivenza sociale, tant'è che si ritenne di doverlo regolamentare con apposite norme (leggi *suntuarie*). Nella Legge delle XII Tavole (V secolo a.C.) si fissava un limite alla quantità d'oro che poteva essere sotterrata con i defunti – e qui ci troviamo di fronte a motivazioni di tipo puramente economico, legate ad esigenze del bilancio statale appesantito da crescenti spese militari –; nella *Lex Oppia* (III secolo a.C.) si vietava alle donne di indossare in pubblico più di quindici grammi d'oro – e qui sembrano prevalere motivazioni di tipo sociale, legate all'esigenza di contenere le manifestazioni eccessive del lusso, considerate segni di diseguaglianza e potenziali fattori di conflitto all'interno della comunità. Per effetto delle leggi suntuarie – ma ancor più per effetto dei modi di vita e dell'universo di valori che esse sottendevano e che intendevano perpetuare – per circa tre secoli la produzione di gioielleria nel mondo romano è stata pressoché inesistente, o quanto meno non ce ne sono pervenuti echi significativi. Bisogna attendere l'inizio del periodo imperiale (seconda metà del I secolo a.C.) per trovare i documenti materiali che attestano, sia per la quantità che per la varietà tipologica, una diffusione significativa dell'uso di ornamenti preziosi.
Considerato il "ritardo" con cui si presentò sulla scena, non deve stupire che la produzione romana di gioielleria dei primi due secoli della nostra era sia stata debitrice verso la civiltà ellenistica (soprattutto dell'Italia meridionale) di tutto l'apparato tecnico e stilistico che sempre occorre per avviare una nuova attività; e ci volle del tempo prima che le due caratteristiche apparentemente antitetiche della civiltà romana, la grandezza e la semplicità, prendessero il sopravvento sulla raffinatezza e sulla ricercata complessità dello stile greco. Nella fase di massima espansione dell'Impero, la molteplicità di rapporti con altre civiltà facilitò il superamento del gusto ellenistico e insieme l'acquisizione di nuove tecniche: già nel II secolo gli orafi romani padroneggiavano con maestria l'*opus interassile* (un effetto "a traforo" ottenuto mediante l'intaglio di una lamina con uso di ceselli), probabilmente mutuato dall'ambiente siriaco, e il *niello* (riempimento con smalto nero di tratti incisi a bulino sulla superficie metallica), che già i Greci avevano usato per decorare le armi e che i Romani impiegarono anche nella decorazione di gioielli.
Una caratteristica dominante della gioielleria romana fu certamente la policromia, ottenuta con l'impiego di tutte le pietre preziose e semipreziose disponibili (zaffiri, rubini, smeraldi, granati, topazi e anche diamanti grezzi) e dei relativi surrogati (vetri colorati per le pietre preziose, madreperle al posto delle perle). Le pietre meno dure venivano tagliate a *cabochon* e levigate, mentre su quelle più dure era impossibile intervenire con le tecniche allora conosciute, e ci si limitava a sbozzarle per rendere regolare la forma prismatica naturale, e a lucidarle per esaltarne la luminosità cristallina.
Le collane più importanti (anche in termini di valore venale), di probabile derivazione greca, erano costituite semplicemente da pietre preziose incastonate in oro, disposte con perfetta simmetria; altri esemplari erano

costituiti da prismi di pietre preziose e di pietre dure, e da vaghi di pasta vitrea di forma sferica, ovoidale o cilindrica, distanziati tra loro, uniti da maglie dal disegno semplice e con elementari chiusure a gancio; nelle varianti più elaborate, in luogo delle maglie si trovano articolati elementi realizzati a giorno, e talvolta pendenti, piastre e chiusure in lamina traforata. Rientrano in questa tipologia sia l'esemplare a vaghi in pasta vitrea di colore blu, ritrovato in località *Su Pidocciu* di Sorso (fig. 19), sia quello ritrovato ad Olbia, con grandi vaghi ovoidali sfaccettati in pasta vitrea di colore viola, alternati a elementi romboidali a giorno con pelte e volute in piattina d'oro (fig. 20) (entrambi conservati nel Museo di Sassari). Lo stile ricercato ed elegante della gioielleria ellenistica si ritrova nella lunga collana a maglia multipla con terminali a testa di leone (i due anellini saldati sul muso erano forse agganciati ad un elemento centrale a giorno) ritrovata a Porto Conte (Alghero) (fig. 18), tipologicamente affine ad un esemplare del III secolo con terminali a testa di serpente, corredato di chiusura a medaglione circolare, incorniciato da un filo ritorto, con una articolata decorazione a giorno realizzata con fettucce curvate e saldate, custodito alla Walters Art Gallery di Baltimora.
Per quanto riguarda gli orecchini, in Sardegna ne sono stati ritrovati numerosi e di varia tipologia. Il modello più ricorrente è ovviamente quello più semplice a cerchio, ma non mancano esemplari dal disegno più complesso e articolato; non risulterebbero, tuttavia, rinvenimenti di una tipologia che era entrata a far parte del corredo delle donne romane fin dal I secolo: una semisfera d'oro, liscia, ovvero puntinata a sbalzo, ovvero decorata con pietre preziose incastonate, da fissare direttamente all'orecchio con un semplice filo d'oro (dunque senza cerchio); e mancherebbero anche quelli a grappolo. A Porto Conte è stata ritrovata una coppia di orecchini di stile tipicamente romano, costituiti da un cerchio con pendente in lamina granulata di forma piramidale chiuso da un prisma di pietra verde (ora nel Museo di Sassari) (fig. 39). Reminiscenze greche, sia per la complessità del disegno che per la scelta dei motivi, si riscontrano invece in alcuni esemplari conservati nello stesso museo: l'orecchino d'oro ritrovato in località *Su Pidocciu* in agro di Sorso, con gancio ricurvo saldato a un piccolo disco con cornice lucida e granato centrale, cui è saldata una barretta modanata di forma trapezoidale che regge, mediante anellini, due pendenti ad asticciola con una ghianda e un vaso (fig. 41); e quelli ancor più elaborati con disco leggermente convesso decorato a giorno con motivi vegetali (mancante dell'elemento decorativo centrale in pietra o pasta vitrea), cui è saldata una barretta rigida alla quale stanno sospesi tre pendenti modanati a rocchetto e castone mediano di vetro rossiccio, forse mancanti di prismi di vetro alle estremità (fig. 40). Esemplari abbastanza simili sono custoditi nel Museo di Cagliari, con paste vitree verdi e con due pendenti. Rappresenta una semplificazione di questo modello, per l'assenza di pendenti, l'esemplare a disco convesso, traforato e inciso, con granato centrale incastonato a notte, conservato nel Museo di Sassari (fig. 38).
L'orecchino del tipo *crotalia*, costituito da una rigida barretta orizzontale alla quale sono sospesi due fili d'oro con perla infilata, è documentato da un unico esemplare (mancante di una perla) donato da Antonio Cao al Comune di Cagliari. La tipologia ha conosciuto una grande diffusione in tutto il mondo romano per un lungo arco cronologico che va dal I al IV secolo; l'esemplare sardo è simile a quelli provenienti da Pompei e custoditi nel Museo Archeologico di Napoli, e a quello con tre pendenti dipinto in un ritratto di mummia del II-III secolo proveniente da Hawara (Egitto) e conservato presso il National Museum of Scotland di Edimburgo.
Quanto agli anelli, se nella austera età repubblicana è documentato prevalentemente il tipo a sigillo (giustificato dalla sua funzione pratica), in età imperiale essi ebbero una grande diffusione in tutte le classi sociali, con una notevole varietà di funzioni simboliche: come segno di fedeltà (fidanzamento e matrimonio), come segno ufficiale di benemerenza per atti o comportamenti di rilevanza pubblica, come segno di incarichi di prestigio (come ad esempio il governatorato di una provincia); e anche in Sardegna, vista la quantità di esemplari ritrovati, gli anelli dovevano essere il monile più diffuso e popolare. Sono documentate quasi tutte le forme e le tipologie: a verga piena, di sezione convessa, circolare, ovoidale, che si allarga per formare il castone inciso con figure umane, mitologiche o di divinità, di animali e fiori, con iniziali e formule beneauguranti etc.; a verga piena e castoni di pietre preziose, pietre dure o vetri intagliati, come l'anello a grossa verga che si allarga verso la spalla arrotondata e contiene sulla parte superiore un granato con amorino alato che cavalca un leone (conservato nel Museo di Sassari) (fig. 56), o come l'esemplare conservato nel Comune di Cagliari (donazione Antonio Cao) con zaffiro ovale e aragosta incisa, simile a quelli con corniola incisa del Museo sassarese (un'ape che si posa su un fiore, una corona di foglie d'ulivo con una spiga al centro); in questa tipologia rientra l'anello con verga piena di sezione semicircolare che si allarga sulla spalla per contenere un castone ovale con vetro convesso di colore azzurro, chiuso da una cornice di granuli, conservato nel Museo di Sassari (fig. 55); se ne discosta invece per la struttura del cerchio l'esemplare ritrovato a Porto Conte, con verga bifida desinente in tre foglie che trattengono il castone a notte con busto di donna intagliato su pietra blu (fig. 54). Tutti gli esemplari fin qui descritti sono caratterizzati da una struttura semplice ed elementare e dalla quasi totale assenza di decorazioni nella verga metallica. Assai comuni altrove, ma scarsamente documentati in Sardegna, sono gli anelli a verga piena con castoni di cammei o con monete e medaglie commemorative.
Tra i non molti bracciali di epoca romana rinvenuti nell'isola si segnala l'armilla in oro ritrovata a Porto Torres e conservata nel Museo di Cagliari: rigida, a verga cava di sezione semicircolare, con la parte interna piana in lamina lucida e la parte esterna in lamina sbalzata con baccellature delimitate da file di granuli e campite da archetti sovrapposti; la cavità della verga era stata riempita con zolfo per rinforzare la resistenza alle ammaccature della lamina esterna (fig. 52). Esemplari simili, per le vistose dimensioni e per i motivi decorativi, si ritrovano nei ritratti di mummie africane del III secolo e in qualche rilievo funerario del medesimo periodo (si veda quello proveniente da Palmira, ora al Museum of Fine Arts di Boston). Sono stati ritrovati anche bracciali di tipo più comune, in filo d'oro con chiusura a nodo, o a capi aperti, o a spirale con teste di serpente.

L'Età Bizantina

Dopo una breve e discontinua parentesi vandalica (V-VI secolo), nel 535 la Sardegna entrò a far parte dell'Impero Romano d'Oriente, rimanendovi fino alla fine del primo millennio. In tempi abbastanza recenti le caratteristiche della presenza bizantina nell'isola sotto il profilo istituzionale, economico, militare, religioso, linguistico e *lato sensu* culturale, sono state oggetto di un vivace dibattito storico, favorito da numerose campagne archeologiche in giacimenti altomedievali, ma reso arduo dalla mancanza di una seria tradizione di studi.
I resoconti dell'epoca ci consentono di farci un'idea dei lavori in oro presso la corte di Bisanzio, che con il declino dell'Occidente era diventata una meta obbligatoria per i migliori artigiani orafi dell'Impero: la domanda di manufatti preziosi era forte, sia per usi religiosi che per ornamento. Ma l'oreficeria bizantina – se la quantità e la tipologia dei reperti ci autorizzano a trarre conclusioni di carattere generale – fu impegnata principalmente a soddisfare esigenze di carattere cerimoniale e rituale più che di ornamentazione personale. D'altra parte, considerato il venir meno dell'uso di seppellire i morti con i loro gioielli, e l'incidenza della pratica – largamente diffusa nel Medioevo – della rifusione dei metalli preziosi, la possibilità di ritrovare i documenti di una produzione non cerimoniale si riduce drasticamente.
La netta prevalenza della componente culturale greca rispetto a quella romana (a dispetto del fatto che Costantinopoli si considerasse la nuova Roma) emerge chiaramente sia dai reperti archeologici che dalle rappresentazioni di gioielli negli affreschi e nei mosaici. Semplificando al massimo – e prescindendo dalle questioni relative al valore intrinseco dei manufatti in termini di quantità e qualità dei materiali impiegati – si può dire che alla linearità e alla semplificazione del disegno, alla regolarità geometrica delle forme e allo spiccato gusto per la policromia, che caratterizzano la produzione orafa romana ancora negli ultimi anni dell'Impero d'Occidente, si contrappongono una complessità di forme, una dimostrazione esasperata di perizia tecnica quasi fine a se stessa, e una ridondanza decorativa al limite dell'*horror vaqui*.
I Bizantini continuarono ad utilizzare tutti i procedimenti tecnici dell'oreficeria romana, come ad esempio l'*opus interassile*, che essi migliorarono fino a raggiungere risultati di grande efficacia nel gioco delle luci e delle ombre; ma andarono ben oltre, raggiungendo i più alti livelli di maestria nell'uso degli smalti, caratterizzati da una precisione senza precedenti. I materiali erano gli stessi usati a Roma: oro, pietre preziose e semipreziose, vetri.
Un'idea della quantità e della complessità della gioielleria di questo periodo, circoscritta all'ambito della corte imperiale, si può ricavare dai mosaici della chiesa di San Vitale a Ravenna, che rappresenta l'imperatore Giustiniano, l'imperatrice Teodora e il loro seguito: Teodora indossa una voluminosa corona d'oro con pietre preziose, orecchini con pendenti d'oro, granati e zaffiri con guarnizioni di perle e una complessa serie di collane; il suo mantello è tenuto alla gola da un grosso fermaglio rettangolare e su ciascuna spalla da una fibbia ovale in oro intarsiato con pietre preziose; anche l'imperatore porta una corona, orecchini e una grossa fibbia di forma floreale su una spalla; analoghi ornamenti, seppure meno vistosi, sono indossati dal seguito. Tuttavia, lasciando il più alto livello istituzionale, dove i gioielli rispondevano chiaramente ad esigenze solo in parte ornamentali, ed esaminando i manufatti restituiti dagli scavi archeologici (dunque pertinenti a contesti assai periferici rispetto alla corte imperiale), si rileva che i tipi di ornamento prezioso maggiormente diffusi nei territori dell'Impero d'Oriente erano praticamente gli stessi presenti nel mondo romano.
Per quanto riguarda i ritrovamenti archeologici di gioielleria del periodo altomedievale in Sardegna occorre fare una premessa: anche quando le caratteristiche del sito consentono di formulare una datazione sufficientemente attendibile, lo stato degli studi sul Medioevo sardo non consente – se non raramente – di qualificare l'ambito culturale cui i reperti appartengono; per esemplificare, un gioiello ritrovato in una tomba dell'VIII secolo non può automaticamente essere qualificato come "bizantino".
Le tipologie di orecchini maggiormente diffuse nei territori dell'Impero d'Oriente sono tre: a mezzaluna, a ciondolo e a cerchio. Della prima – non molto dissimile dal modello a forma di barca diffuso nella Grecia classica e nel mondo etrusco – si conoscono esemplari in foglia d'oro con disegni geometrici in *opus interassile*, in filigrana e (numerosissimi) decorati con smalti *cloisonné*. Gli orecchini a ciondolo (o a pendente), originariamente elaborati in ambito ellenistico e poi semplificati dai Romani, ritrovano presso i Bizantini l'antica complessità di volumi, linee e decorazioni. Quanto agli orecchini a cerchio, il modello più diffuso è quello semplice, privo di qualsiasi elemento decorativo; in Sardegna ne sono stati ritrovati numerosi esemplari sia nella versione minimale, sia nella configurazione detta "a globo mammellato", costituita da un inadorno cerchio

d'oro o d'argento (ma anche di bronzo) con un vago generalmente sferico infilato nella parte inferiore e ad esso saldato, che presenta quattro decorazioni simmetriche a forma di sfera (figg. 44, 46) o di semisfera talvolta con calice (in questo caso la parte più larga veniva chiusa da una pietra dura o con pasta vitrea) (figg. 43, 45), con piccoli collarini lucidi o godronati nei punti di saldatura delle decorazioni; negli esemplari di maggior pregio, in oro o in oro e argento, talvolta anche di notevoli dimensioni (fino a 10 centimetri di diametro), gli elementi decorativi applicati sul vago sono talmente aggettanti e vistosi da nasconderlo quasi completamente. Questo schema di orecchino era abbastanza comune in tutta l'area culturale mediterranea, ma in una versione molto più semplice: con vago in pasta vitrea, in lamina o in filigrana, e senza le decorazioni in risalto che si ritrovano solo in Sardegna. Altri esemplari di orecchini a cerchio presentano un pendente fisso a calice in lamina e talvolta in filigrana, con vetro o sfera metallica al centro.

Alla tipologia degli orecchini a pendente appartengono gli esemplari decisamente importanti (con riferimento al lignaggio del loro probabile possessore) ritrovati a Dolianova in località *Bruncu 'e s'olia*, composti da un cerchio di filo d'oro a cui è sospesa per mezzo di due maglie una pelta con un castone vitreo centrale e bordi rimarcati da tre fili di filigrana, che a sua volta sostiene cinque catenelle intervallate da perline di pasta vitrea (alcune mancanti), chiuse alla base da campanelle e da sferette (fig. 47). Il medesimo schema si ritrova negli orecchini rinvenuti a Siligo nella chiesa di Santa Maria di *Mesumundu*, ma con alcune differenze: la pelta è a giorno con i bordi rimarcati da godronatura e con castoni di pasta vitrea (mancanti), e i tre pendenti sono a goccia. Il disegno di questi esemplari trova riscontro in un esemplare particolarmente bello conservato al Museo Archeologico di Istanbul, composto da un cerchio di filo d'oro riempito per metà con un disegno in filigrana e granuli, a cui è sospeso con tre catenelle un pezzo più grande di filigrana a forma di B, che a sua volta sostiene sette catenelle con ciondoli di pietre preziose e di perle barocche; l'intero orecchino è tempestato di perle più piccole, mentre la granulazione è usata per gli spaziatori.

Gli orecchini che abbiamo descritto non sono gli unici manufatti di oreficeria altomedievale ritrovati nell'isola che rimandino ad un possessore di alto lignaggio: si deve segnalare anche la medaglia in oro commemorativa di un matrimonio, forse della cerchia imperiale, ritrovata in una località del Comune di Sorso e appartenente ad una collezione privata, che presenta su una faccia la celebrazione del rito alla presenza di Cristo, e sull'altra tre episodi della vita di Maria: l'Annunciazione, la Visitazione e la Natività.

Gli scavi archeologici hanno riportato alla luce una grande quantità di perline di pasta vitrea di dimensioni e forme diverse: cilindriche, sferiche, a melone, a tortiglione, a ciambella, ad olivella, ad anello e a goccia; di colori diversi: gialle (le più numerose), celesti, blu, marrone, verdi e nerastre; e non mancano le perline di pietra dura, di bronzo, di conchiglia, di ambra. La quantità trovata nei singoli contesti è quasi sempre talmente grande da rendere impossibile la ricostruzione della loro disposizione originale; quando il tentativo è reso possibile dal numero limitato, come nel caso della collana ritrovata nel nuraghe *Domu Beccia* di Uras, si riesce a ricreare l'effetto di contrasto determinato dall'articolazione degli abbinamenti tra le forme e i colori: perline di pasta vitrea variegata a goccia di colore violaceo, a tortiglione giallognole e nerastre, a tubetto verdi e blu (l'esemplare è conservato nel Museo di Cagliari, insieme ad uno analogo proveniente da Gonnoscodina). Infine si segnala per la sua preziosità la collana rinvenuta (incompleta) in località *Bruncu 'e s'olia* di Dolianova, con vaghi in pietra dura (corniola e quarzo ametista) e pasta vitrea di forme e misure diverse, alternati a tre pendenti a goccia in oro con bordo godronato e granulo centrale (fig. 21).

Abbastanza rappresentativo è il repertorio degli anelli, per la maggior parte in bronzo, ritrovati in contesti di scavo di età bizantina. Generalmente a verga piena, di sezione semiconvessa o triangolare, con castoni bassi di forma circolare o ovale, ovvero alti di forma troncoconica e tronco-piramidale, con iscrizioni, simboli, monogrammi, motivi zoomorfi o decorazioni a occhio di dado talvolta presenti anche sulla verga ai lati del castone (come nell'esemplare rinvenuto in località *Saccargia* di Codrongianus) (fig. 58). Da una tomba in località *Bruncu 'e s'olia* di Dolianova, appartenente ad un contesto socio-economico quasi certamente d'*élite*, proviene un prezioso esemplare in oro che spicca sia per la ricercatezza del disegno che per la presenza della gemma incisa, che, tuttavia, potrebbe anche provenire da un altro monile di età romana: l'anello è composto da una fascia, esternamente ricoperta da tre file parallele di grossi granuli, e da un castone ovale incorniciato da una fila di granuli, posto trasversalmente, nel quale è incassata una pasta vitrea gialla (potrebbe trattarsi anche di un topazio, ma non è stato ancora sottoposto ad analisi) con la rappresentazione di Minerva ad intaglio; ai lati vi erano due piccoli castoni circolari: uno è andato perduto, e l'altro (ora vuoto) è anch'esso incorniciato da una fila di granuli (fig. 59).

I bracciali ritrovati in Sardegna appartengono alle due tipologie più diffuse nell'oreficeria altomedievale dell'area mediterranea: a fascia in lamina con decorazioni incise, e a verga con capi aperti. Al secondo tipo appartengono l'esemplare in bronzo con teste di serpente ritrovato a San Pietro di Sorres di Borutta, quelli – sempre in bronzo – a testa di clava del Museo di Sassari (fig. 50), e secondo alcuni anche un esemplare in argento, proveniente da Irgoli, costituito da una verga a sezione concavo-convessa a capi aperti rastremati con decorazioni a occhi di dado, a spina di pesce e a treccia (fig. 51).

Tra le fibule, complementi usuali dell'abbigliamento sia maschile che femminile già in età romana, la tipologia a disco è quella in cui la funzione ornamentale sembra prevalere su quella pratica: di forma circolare, concava o convessa nella parte centrale e con un lucido umbone semisferico, sono solitamente decorate a fasce con motivi geometrici a zig-zag in rilievo. In Sardegna ne sono stati ritrovati alcuni esemplari in contesti di età altomedievale, in oro a Dolianova (fig. 33), in argento e oro a Norbello (fig. 34) e in argento a Cornus. Alla stessa classe di manufatti appartiene anche l'interessante chiusura a placche d'argento, di forma semicircolare e decorata a sbalzo, ritrovata nel sepolcreto di Santa Maria della Mercede di Norbello.

Sono stati rinvenuti nell'isola oltre cento esemplari di fibbie da cinturone, prevalentemente in bronzo (pochi in osso), fabbricati in officine di ambito bizantino ma forse anche in botteghe locali, e conservati quasi tutti nei Musei di Cagliari e di Sassari. Costituite da una placca con anello cernierato per l'appoggio dell'ardiglione e tre occhielli saldati sul retro per l'ancoraggio al cinturone, presentano una grande varietà tipologica: con placca traforata tipo Corinto, con placca a U anche allungata (figg. 60-62), con placca a scudetto, con placca tipo Siracusa, con placca tipo lira. Le fibbie di tipo Corinto (fig. 63), a placca trapezoidale con fori circolari, triangolari e cuoriformi, spesso corredate da un'appendice circolare talvolta incisa, presentano motivi decorativi a cerchietti, a occhio di dado, a spirale, a palmetta, a spina di pesce, a zig-zag, e a cordulo; nelle placche a U e a scudetto, oltre ai motivi decorativi presenti nel tipo Corinto, ne troviamo numerosi di tipo zoomorfo (pavoni, anatre, aquile, leoni etc.), con scene di caccia, episodi biblici (Daniele nella fossa dei leoni), santi (San Michele Arcangelo) e personaggi con insegne religiose. La fibbia in ottone con anatra, rinvenuta nella tomba in località *Su padru* di Sestu e conservata al Museo di Cagliari (fig. 64), spicca su tutte per l'accuratezza della fusione e per il gusto naturalistico della rappresentazione figurativa, resa con un modellato fine e ricco di particolari.

Lo scavo di un sito altomedievale nella città di Cagliari ha recentemente restituito una matrice litica bivalve per metalli, perfettamente intatta, attribuita al VII-VIII secolo. Con una copia in gesso morfologicamente identica all'originale, ottenuta grazie all'impiego delle moderne tecnologie digitali, sono stati quindi realizzati in argento gli oggetti le cui forme erano state intagliate nella pietra.

Ci si attendeva di ottenere oggetti di tipo comune, dal momento che se si fosse trattato di esemplari unici si sarebbe fatto ricorso al procedimento a cera persa. Sono stati ricavati due orecchini e un ciondolo, di tipologia assolutamente sconosciuta.

L'episodio dovrebbe essere tenuto a mente dagli studiosi della cultura materiale del passato, come monito ad accettare la relatività delle proprie conoscenze.

Nota

Sui musei di Cagliari, Sassari e Oristano, in cui sono conservati ed esposti al pubblico quasi tutti i gioielli cui si fa riferimento in queste pagine, sono stati pubblicati, sotto gli auspici del Banco di Sardegna, volumi monografici con contributi di vari autori, che citiamo qui di seguito con le date delle prime edizioni fuori commercio:

- *Il museo Sanna in Sassari*, sotto la direzione scientifica di Fulvia Lo Schiavo, Cinisello Balsamo 1986;

- *Il museo archeologico nazionale di Cagliari*, a cura di Vincenzo Santoni, Cinisello Balsamo 1989;

- *L'Antiquarium arborense e i civici musei archeologici della Sardegna*, a cura di Giovanni Lilliu, Cinisello Balsamo 1988.

Per il Museo "G.A. Sanna" di Sassari sono disponibili delle ottime guide, pubblicate nel 2000, Piedimonte Matese, che contengono introduzioni storiche, tabelle cronologiche e riproduzioni fotografiche accompagnate da didascalie ricche di informazioni: la "Guida Archeologica" è curata da Fulvia Lo Schiavo, gli "Ornamenti nuragici" da Antonella Fois, la "Sezione Fenicio-Punica" da Rubens D'Oriano e Antonio Sanciu, e la "Sezione Medievale" da Daniela Rovina. Al lavoro di Antonella Fois, che allo stato attuale rappresenta lo studio più documentato e aggiormato sui manufatti di epoca nuragica, si è fatto spesso riferimento in queste pagine: per la notizia delle ceramiche nuragiche ritrovate nell'isola di Creta, per le tematiche relative ai manufatti vetrosi di età nuragica, e per le informazioni sulla collana ad opercoli di *Cyclostoma elegans* ritrovata ad Usini.

Per il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari è disponibile una piccola "Guida" coordinata da Donatella Mureddu, pubblicata nel 2000. Una fonte di aggiornamento sullo stato degli studi e delle ricerche è rappresentata dai contributi specialistici pubblicati con cadenza annuale nei "Quaderni" curati fin dal 1984 dalla Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano. Sui reperti della sezione fenicio-punica può essere utile la consultazione del volume di Giovanna Quattrocchi Pisano, *I gioielli fenici di Tharros nel Museo Nazionale di Cagliari*, Roma 1974, e per quella altomedioevale del volume di Letizia Pani Ermini e Mariangela Marinone, *Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedioevali*, Roma 1981.

Il volume *I Fenici*, pubblicato a Milano nel 1989 in occasione della mostra tenutasi a Venezia sotto la direzione scientifica di Sabatino Moscati, rappresenta ancora oggi la rassegna più ampia e documentata sul tema. Circoscritto al contesto locale indicato dal titolo è il volume di autori vari *I gioielli di Tharros. Gli ori dei Fenici*, Verona 1990.

Su alcuni dei temi trattati in queste pagine si sono soffermati gli autori del volume *Gli ornamenti preziosi dei Sardi*, a cura di Mario Atzori, Sassari 2000.

Una fonte inesauribile di informazioni sull'arte bizantina resta ancora oggi il *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, di Marvin C. Ross, in due volumi entrambi pubblicati a Washington, D.C.: il primo (1962) passa in rassegna "Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting", il secondo (1965) "Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period".

Il volume collettivo *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, a cura di Paola Corrias e Salvatore Cosentino, Cagliari 2002, oltre a contributi di taglio prettamente storico e storico-artistico, offre una rassegna sullo stato delle ricerche archeologiche in contesti altomedievali; sul tema della gioielleria, oltre allo specifico contributo di Donatella Salvi riferito ai ritrovamenti nella parte centro-meridionale dell'isola, sono di grande interesse le notizie e le considerazioni di Daniela Rovina riferite ai ritrovamenti nella parte settentrionale, di Paolo Benito Serra sulle fibbie, e di Donatella Mureddu sulla matrice litica ritrovata a Cagliari.



65

La diffusione del gioiello nella Sardegna medioevale e moderna. I corredi delle classi dominanti e i “tesori” delle chiese

Marisa Porcu Gaias

Con questo saggio ci si propone di delineare un quadro della diffusione dei gioielli in Sardegna nell'Età medioevale e moderna, basandoci sulle descrizioni fornite dagli inventari notarili e sulla testimonianza materiale rappresentata soprattutto dai “tesori” delle chiese, i corredi di venerati simulacri.

La ripresa dell'estrazione dell'argento e di alcune pietre dure pregiate dalle miniere dell'Iglesiente e dell'Argentiera nel XII secolo e l'intensificarsi della pesca del corallo nei mari di Alghero, Castelsardo e Bosa, oltre ad alimentare l'esportazione fornì probabilmente materia prima agli argentieri ed orafi locali. Di doni in argento, oro e pietre pregiate parlano infatti i rari documenti relativi a donazioni del Millecento e Milleduecento.[1]

Le disposizioni relative agli argentieri, risalenti al periodo della prima redazione degli Statuti Sassaresi, con le quali si specificano i loro obblighi e si prescrive la marcatura dell'argento e dell'oro,[2] ci informano dell'esistenza di una cospicua attività orafa a Sassari tra la fine del Duecento e il primo Trecento. Tale attività doveva procurare notevoli guadagni agli artigiani se, a loro volta, essi erano tenuti a pagare una somma non irrilevante per l'esercizio della professione e a garanzia dei clienti che affidavano loro i preziosi metalli da lavorare.

Non abbiamo concrete testimonianze di queste produzioni ma l'inventario dei beni confiscati ad alcuni cittadini sassaresi, che tra la fine del 1347 e i primi mesi del 1348 si erano ribellati al potere aragonese, ce le conferma.[3]

Il ceto dirigente e mercantile locale, estremamente composito anche dal punto di vista etnico (al ceppo sassarese originario si aggiungevano i pisani, in qualche modo tollerati, i nuovi “ripopolatori” catalani, i corsi e i sardi del distretto), oscillava tra l'alleanza con l'Aragona e i sotterranei accordi coi Doria e i Malaspina, per cacciare gli aragonesi dalla città.[4]

65. *Madonna del Carmine*, sec. XVI
statuetta in ceramica vestita, Cagliari, chiesa del Carmine
(foto Nicola Monari).
Il simulacro è rivestito alla maniera seicentesca di tradizione ispanica e ornato con preziosi gioielli in oro, argento dorato, smalti, perle e pietre preziose, databili in parte al Cinquecento e al Seicento.

Dell'assedio portato dai Doria nel 1347 la città fu liberata da Mariano d'Arborea e dal fratello Giovanni, rimasti fedeli all'Aragona, e i beni dei ribelli, una trentina in tutto, fuggiti dalla città lasciandovi le famiglie, furono sequestrati e consegnati al mercante barcellonese residente a Cagliari Francesco Stoper, che ebbe l'incarico di venderli all'asta per conto dell'erario.

Proprio dall'inventario di questi beni, confiscati ad alcuni componenti dell'oligarchia cittadina, come Dorgodorio e Arzocco Puliga, Giovanni Bolleda e Giovanni Camusay, ma anche a notai, artigiani, mercanti e maestri di scuola, ricaviamo una conferma della diffusione degli oggetti d'oro e soprattutto d'argento nell'uso quotidiano dei ceti dominanti, così come di raffinati tessuti importati dalla Francia, dalle Fiandre e dalla Catalogna, di oggetti d'arredo di pregio, come i cassoni dipinti pisani o toscani, e di svariati utensili, sia presso le famiglie più in vista della città che fra gli artigiani e i mercanti danarosi.

Esemplare, al riguardo, il corredo di gioielli e preziosi di donna Orietta Puliga Morros, che comprendeva, oltre a svariate monete e suppellettili d'argento col marchio di Sassari e senza marchio: sette anelli d'oro, tra cui uno con sigillo raffigurante l'*Agnus Dei*, due con zaffiri, e tre rispettivamente con un granato, un turchese e una cornalina; tre cinture in argento e pelle di vacchetta, di varie fogge, con smalti, placche in argento dorato e teste d'argento; quindici trecce di fili d'oro; tre pezzi di corallo e un cristallo con argento; una piccola croce d'argento; una quarantina di fibbie d'argento e due smaltate con catenella.

Di poco inferiore la quantità dei preziosi confiscati a donna Caterina Bolleda, fra i quali: una corona *sardisca* di foglia d'argento dorato; quattordici fibbie d'argento; una testa di cintura in argento smaltato; sette *malgranes* d'argento dorato; granuli d'argento; sette anelli d'oro con pietre, tre con zaffiri, due con granati e due con perle vere; una ghirlanda con granuli d'argento e nove smalti; due ghirlande a treccia con in mezzo granuli d'argento; un coltello col manico di corallo; diverse cinture con placche d'argento e le teste pure d'argento, smaltate e non, e trentadue medaglie d'argento dorato.

All'epoca, l'argento veniva adoperato per i bottoni e le fibbie, così come il corallo rosso e nero, e per legare i grani di corallo, i *padrenostres*, che si portavano come collana. Ridotto in fili, così come l'oro, fungeva da passamaneria per gli abiti.
Tra i beni sequestrati al calzolaio corso Pietro figurava un *supertunicale* da donna di panno vermiglio di Molins con 62 bottoni d'argento; a Clara Camusay fu requisito un *supertunicale* di panno *de colca* con otto fibbie d'argento, rifinito in oro e foderato di mussolina, e la tunica *sardisca* verde che apparteneva alla moglie di Arzocco Puliga era rifinita con una treccia d'oro e 48 bottoni d'argento.
Niente di tutto questo ci è pervenuto; tuttavia, i modesti anelli d'argento con l'*Agnus Dei* o pietre in pasta vitrea, i bottoni di metallo sferici e a coppella, le fibbie in metallo, provenienti da sepolture ed esposti nella sezione medioevale del Museo Sanna di Sassari, richiamano per la foggia quelli assai più preziosi inventariati nel 1348.[5]
L'unico nome di argentiere sassarese del Trecento finora individuato è quello di un *Jordanus argentarius* che nell'agosto 1335 partecipò nella chiesa di Santa Maria ad Alghero ad una riunione di 46 fuoriusciti sassaresi.[6]
Raffaello Delogu riporta i nomi di due orefici di origine pisana operanti a Cagliari nei primi anni del Trecento, «*Puccio aurifice pisano* e *Vanne aurifice condam Guidonis*», per indicare la sicura dipendenza dell'attività degli argentieri isolani da quella degli immigrati toscani che perdura ancora per qualche decennio dopo la conquista aragonese.[7]
Se per il tardo Duecento e il Trecento l'attività degli argentieri sassaresi viene confermata dalle norme e da altre fonti documentarie, resta invece in ombra il Quattrocento, proprio il secolo in cui la città divenne la più importante dell'Isola, per la quasi totale assenza di manufatti e di documentazione archivistica locale relativa all'epoca. Possiamo quindi solo supporre che la ricca oligarchia mercantile che controllava la città avesse un tenore di vita adeguato alle caratteristiche degli edifici sopravvissuti e altrettanto raffinati fossero i suoi gusti in fatto di arredi e accessori di lusso quali le suppellettili d'argento e i gioielli, che immaginiamo ormai ispirati, così come le architetture e l'arte figurativa, alla tradizione catalana. In documenti quattrocenteschi è nominata la strada degli argentieri, l'*Argentaria*, l'attuale via Rosello, che mantenne tale denominazione fin quasi a metà Ottocento.[8]
A Cagliari è documentata nel Quattrocento l'attività di una ventina di argentieri, fra i quali sono numerosi quelli dal cognome catalano, cui certamente si deve l'importazione di modelli che avranno poi ampia diffusione in tutto il territorio isolano.[9]
Servirono certamente da modello per gli orefici sardi anche i gioielli di gusto europeo lasciati da Martino il Giovane, re di Sicilia, morto a Cagliari il 25 luglio 1409. Furono stimati del valore di 50.000 fiorini e in gran parte dati in pegno dall'Amministrazione delle rendite e diritti reali a feudatari e ricchi mercanti. Ne facevano parte collari d'oro smaltato con perle e pietre preziose, spille e pendenti d'oro con rubini, diamanti e perle, della foggia ampiamente diffusa in Europa nel Quattrocento ma anche nei secoli seguenti e testimoniata dalla pittura del tempo (come il leopardo in oro e smalto bianco e nero con tre perle pendenti e due rubini incastonati nel petto e nella schiena o i fermagli con pietra preziosa centrale contornata da perle).[10]
In questo secolo Alghero divenne il centro di raccolta del corallo pescato nell'area nord-occidentale del Mediterraneo, che solo in piccola parte veniva lavorato in loco da manodopera ebraica e in prevalenza veniva esportato e lavorato nelle botteghe di Barcellona e Marsiglia, ugualmente da artigiani di stirpe ebraica, specializzati in questa particolare arte.
Due distinti documenti, della metà e dell'ultimo ventennio del '400, illuminano, seppure parzialmente, sull'attività e lo *status* di due argentieri algheresi. Il primo, redatto il 18 settembre 1449, è relativo all'aggiudicazione per asta pubblica di una casa nella piazza del pozzo vecchio all'argentiere Antonio Ferret, come miglior offerente.[11] È un segno esplicito del benessere economico raggiunto dall'artigiano. Il secondo, del gennaio 1480, riguarda il pagamento, da parte del procuratore regio nel Regno di Sardegna Giovanni Fabra, di 159 lire e 15 soldi in moneta di Sassari al mercante algherese Francesco Delitala che, su sua richiesta, ha fatto forgiare dall'orefice algherese Nicola Elina i finimenti d'argento per una sella sarda ed una patena di corallo guarnita d'oro per farne omaggio a Giovanni II re d'Aragona.[12]
Un altro raro inventario quattrocentesco è quello citato dal Delogu e relativo agli ori, argenti e arredi di don Salvatore Alagon, redatto il 25 settembre 1480.[13] Vi si fa una distinzione fra i pezzi antichi e quelli nuovi e si indicano quelli di gusto locale. Vi figurano oggetti in argento dorato e smaltato e in filigrana d'oro e gioielli in oro e pietre preziose.
Su alcuni preziosi posseduti da Leonardo Alagon e Giovanni De Sena, venduti all'incanto per ordine del viceré Carroz, per pagare un debito contratto col mercante Pietro Aymerich, ci informa un documento del 1478: si tratta di una cintura di broccato guarnita d'oro, di una collana d'oro di 45 once e di una catena di 27 once, due cucchiai, una patena, una catenella, un anello e sei bottoni pure d'oro, del peso complessivo di 26 once, il tutto di proprietà di don Salvatore Alagon, e di una tazza e un bacile appartenenti a Giovanni De Sena.[14]
In Sardegna il sistema feudale inaugurato dall'Aragona nel 1324 e rinnovato dal 1420 al 1490, con la concessione della successione anche in via femminile, aveva prodotto la divisione del territorio dell'Isola fra una novantina di feudi, maggiori e minori. L'ampiezza dei poteri esercitati dai feudatari li rendeva veri e propri signori, seppure vincolati dalla fedeltà al sovrano. Il loro modello di vita era fondato sui valori comuni all'aristocrazia europea, sulla coscienza della propria condizione di ceto privilegiato e sulla necessità di conservare un'immagine esterna adeguata. La casta dei feudatari contava sulle rendite derivanti dal feudo, attraverso l'esazione dei tributi, e dalle proprietà immobiliari, per incrementare le quali si impegnava in attività finanziarie e, talvolta, in affari ai margini della legalità, brigava per ottenere incarichi nell'Amministrazione regia e nella gerarchia ecclesiastica, entrando così in concorrenza con le oligarchie cittadine, composte dai nobili non titolati, dal ceto burocratico togato e dalla borghesia mercantile.
Tra le classi privilegiate c'era il clero secolare. L'autorizzazione data dal sovrano aragonese ai primi del Quattrocento, prima al vescovo di Cagliari e poi estesa a tutte le diocesi, alla riscossione delle decime sacramentali, fatte salve le città privilegiate, consentì alla Chiesa di assicurarsi quelle risorse finanziarie non più garantite dai territori andati perduti.
All'inizio del Cinquecento le diocesi sarde si ridussero drasticamente da 18 a 7 e, grazie a questa politica di ridimensionamento, le rendite del clero secolare non subirono danni eccessivi per quanto concerneva i vescovati e i canonicati delle diocesi soppresse, che passarono in parte ai vescovi delle diocesi cui vennero accorpati e, in parte, furono trasformati in rettorie e parrocchie.
Anche le maggiori abbazie e monasteri furono annessi alle diocesi superstiti, per aumentarne i redditi e, in qualche modo, salvarne la proprietà fondiaria. Questa procedura, più che nel resto d'Italia, rafforzò l'organizzazione della Chiesa secolare e, di conseguenza, anche il suo ruolo economico nella società sarda.[15]
Gli appartenenti alle classi medio-alte, professionisti, proprietari di bestiame, farmacisti, negozianti e artigiani affermati, conducevano una vita dignitosa e nei loro corredi, seppure in misura molto minore rispetto alle dotazioni principesche della nobiltà e dei ricchi mercanti, compaiono oggetti e preziosi in oro e argento. Anche all'interno delle comunità feudali del villaggio permanevano le differenze di classe, rimarcate dall'esenzione dalle prestazioni feudali per i nobili non feudatari, i cavalieri, gli ecclesiastici, i laureati, i notai e i *majores*, ovvero i prescelti a rappresentarle. Progressivamente questi ceti costituirono una sorta di *élite* in grado di controllare la vita economica e amministrativa dei singoli paesi e di intere regioni all'interno dei feudi.[16] Il popolo minuto, nelle città come nei villaggi, viveva in condizioni miserabili.
Le principali città dell'Isola non erano state assoggettate al regime feudale, ma erano dotate di un'amministrazione civica. Inserite nel patrimonio regio e poste sotto la diretta giurisdizione reale, godevano di particolari privilegi, assimilabili a quelli delle istituzioni catalano-aragonesi.
Fra le sette "città regie", Cagliari, Sassari, Oristano, Iglesias, Bosa, Alghero, e Castellaragonese, Sassari aveva la maggiore rilevanza economica, anche per l'ampiezza del suo territorio, la Baronia della Nurra infeudata alla stessa città, e demografica, che mantenne fino alla grande peste del 1652.
A seguito della pacificazione con l'Aragona si potè quindi sviluppare una vera e propria civiltà urbana, a fronte delle comunità di villaggio, caratterizzata da una ricca articolazione sociale e, nel caso di Sassari, anche dal sostanziale equilibrio fra l'economia mercantile e quella rurale.
Anche Alghero visse nel corso del Cinquecento un periodo di straordinaria floridezza, determinato dalla rilevanza del commercio che favorì l'emergere di una classe mercantile, composta in prevalenza da catalani ma anche da genovesi e da qualche sardo, che in breve poté competere con la nobiltà di sangue, discendente delle famiglie catalane insediatesi dopo la conquista del 1354, con la quale strinse legami di parentela.
Rispetto al periodo medioevale, nel Cinquecento è documentata l'attività degli argentieri ed orafi attivi a Sassari e nel Capo di Logudoro e a Cagliari. La qualità dei prodotti delle botteghe orafe cagliaritane è attestata indirettamente anche dalla presenza a Roma di alcuni argentieri cagliaritani nella prima metà del Cinquecento.[17]
Gli argentieri e orafi, organizzati in confraternite di mestiere, si occupavano della produzione dei preziosi arredi liturgici e dei gioielli che ornavano i simulacri dei Santi, commissionati dal clero o donati dai fedeli, ma anche degli argenti d'uso domestico e dei gioielli per ornamento personale, riservati ai ceti abbienti.[18]
Il numero stesso degli argentieri operanti nelle città di Sassari, Cagliari e Alghero è indice del benessere e del lusso in cui viveva il ceto dominante.
Della diffusione dei gioielli in Sardegna nel Cinquecento testimoniano anche opere pittoriche, come i retabli del Maestro di Castelsardo o il retablo di Ardara, la cui predella, opera di Giovanni Muru datata 1515, mostra la diffusione nell'abbigliamento maschile delle medaglie da berretto, con pietra centrale o cammeo, e delle catene d'oro, ritorte o con maglie piatte, dalle quali spesso pendono medaglie con cammeo, secondo una moda allora diffusa in tutta Europa, o il retablo di Sant'Eligio a Sanluri, che propone l'interno di una bottega orafa del tempo. Del lusso delle classi abbienti nel Capo di Logudoro e nel Capo di Cagliari alla fine del XVI secolo e nei primi decenni del successivo sono ancora un'indiretta testimonianza la ricchezza delle vesti e dei gioielli che ornano Sante e Santi nelle pale di Baccio Gorini e dei pittori della sua cerchia, operanti nel sassarese in quegli anni, o le Sante del cosiddetto Maestro del Capitolo del duomo di Cagliari, dalle vesti e dai gioielli altrettanto importanti.
La conferma documentale della diffusione nei ceti abbienti sassaresi, cagliaritani ed algheresi del Cinquecento dei gioielli per uso sacro e profano ci viene soprattutto dagli inventari notarili.[19]
Nel 1522, Giovanni Fontana, figlio del ricco mercante Ursone della Fontana, che vantava lo *jus sepeliendi*

nella cappella di San Giorgio, posta nel transetto sinistro del duomo sassarese appena riedificato, lasciava scritto nel testamento che i suoi beni andassero alla chiesa cattedrale, in particolare per l'opera del retablo dell'altare maggiore, ma concedeva alla moglie «i ventisei bracciali e le sue perle e tutti i suoi gioielli e le sue cose, che le lascio per i buoni servigi da lei avuti».[20]
Nel 1544, Grazia Ximenes lasciava cinque anelli d'oro, con granati, turchesi e lisci, e un'immagine di corallo incorniciata in oro.[21]
Ma sono soprattutto gli inventari di cittadini residenti ad Alghero, redatti fra il 1575 e il 1604, e quelli di alcuni nobili e mercanti cagliaritani a rivelare la quantità e la qualità dei preziosi in possesso del ceto feudale e mercantile e a confermare quanto la presenza dei numerosi argentieri e orafi nella Sassari del Cinquecento, rivelata dai documenti, lascia intuire.
Nonostante la Pragmatica del 1563 imponesse severe restrizioni sull'ornamentazione del corpo coi gioielli, riproponendo le leggi suntuarie dei secoli passati, nella ricca Alghero, e certamente anche a Sassari e a Cagliari, tali prescrizioni venivano ignorate, al pari di quanto accadeva in Spagna e nei territori soggetti al suo dominio.[22]
Dalle descrizioni fornite dagli inventari, spesso assai dettagliate, si desume che i gioielli in auge sono simili a quelli della Spagna del tempo e delle aree italiane di influsso spagnolo, ma anche rientrano nella più vasta tipologia italiana ed europea tardorinascimentale. Al pari dei tessuti d'abbigliamento e d'arredo, adoperati dai ceti abbienti, assai pregiati e importati dall'Italia, dall'Olanda, dalla Francia e dalla Catalogna, dell'arredamento ricercato e delle ricche suppellettili d'argento, ceramica e vetro decorato che impreziosivano le mense, i gioielli sono la testimonianza di una civiltà urbana caratterizzata dal lusso e dal gusto raffinato e aperta alle novità del Rinascimento europeo e alle importazioni dalle Indie.
Come si è detto, la ricchezza di Alghero derivava in buona parte dalla pesca e dal commercio del corallo e anche dall'esportazione del prodotto lavorato *in loco*, almeno fino ai primi decenni del Cinquecento, quando, a seguito della cacciata degli ebrei che ne detenevano il monopolio, la produzione del corallo lavorato subì una forte flessione.[23] Di questa produzione locale danno testimonianza alcuni inventari di mercanti del tempo i quali, oltre alle casse e ai cassetti pieni di corallo in rami e pezzi avevano anche croci, rosari, collane e piccole sculture di carattere religioso e profano.
Il corallo rappresenta quindi una costante nei gioielli che compongono i corredi maschili e femminili algheresi e, in misura minore, cagliaritani.
Sono circa una quarantina le diverse denominazioni di gioielli e oggetti di complemento menzionati negli inventari, classificabili in relazione al loro uso, a seconda che si portino sul corpo o sugli indumenti, e al tipo di persona, uomo, donna o bambino che li indossa.
A questo proposito va detto che non è facile distinguere fra i gioielli di uso femminile e quelli di uso maschile, così come fra i gioielli civili, in cui predomina l'aspetto ornamentale e di complemento del vestiario, e i gioielli devozionali, subordinati cioè all'iconografia religiosa, in quanto il limite fra le due tipologie è estremamente labile, soprattutto nelle aree di influenza spagnola, in cui l'elemento religioso è intrinseco al quotidiano.
Sul capo le dame nobili e le ricche borghesi portavano la *escofia*, la cuffia rinascimentale intessuta con fili d'oro e d'argento, ornata da ricami e applicazioni in oro e spesso col prezioso sottogola, e il *vel* detto anche *beatilla*, di tessuto ugualmente prezioso e spesso trasparente, la *glasa*, intessuto o ornato di fili d'oro e d'argento e, talvolta, arricchito da perle e granati. Per fermare i capelli nelle elaborate acconciature rinascimentali, oltre ai cordoni, detti *vora* e *cordo*, in filo d'oro ma anche di *aljofares*, le piccole perle di fiume, le dame algheresi usavano i più preziosi *apretaderos de cap*, i fermacapelli in oro, composti da *pesses* d'oro in prevalenza smaltate, tempestate di perle e granati e collegate fra loro, che sembrano il corrispettivo del *diadema*, menzionato negli inventari cagliaritani, e l'equivalente delle *bendas de mig cap*, una sorta di fascia composta da svariate *pesses* d'oro, prevalentemente smaltate o in filigrana e ornate da perle e granati, talvolta con medaglie con granati al centro e perle pendenti, spesso cucite sopra strisce di seta colorata. Le *bendas*, dette anche *vetas* (fasce o strisce), formavano collane, bracciali, cinture e guarnizioni per abito, con la stessa funzione dei *botons*, i bottoni in oro o argento, o in corallo e oro, che venivano cuciti al vestito e che compaiono in buon numero negli inventari più tardi.
Al collo, frequente il *collar* o *filar* di perle, caratteristico dei ritratti femminili del Rinascimento, sole o, più di frequente, alternate a grani, *senjalets*, bastoncini, *canotilles*, bottoncini, *botonets*, d'oro, anche lavorati a filigrana con granati o a punta di diamante, con appese medaglie con cammei o granati e una grossa perla pendente oppure con un pendente di filigrana d'oro in forma di libriccino, gioiello di gusto tardogotico che compare anche isolato.
Doveva essere nella moda del tempo anche il collare formato da stelle o bottoni d'oro alternati a bastoncini oppure in oro e corallo o, ancora, costituito da un miscuglio di grani d'oro e giaietto e piccole perle orientali, o da bottoni o grani d'oro cuciti su un nastro di velluto, con al centro un pendente formato da un cuore o una Veronica di corallo.
Altrettanto diffuse le collane, *rastros* e *padrenostres*, in oro massiccio o in filigrana, pietre dure, giaietto, corallo, osso bianco, con pendenti *Agnus Dei*, piccole croci e medaglie, corrispondenti forse a *lansados* e *cadenas* con *padrenostres* di cristallo o di corallo, alternati a bottoni d'oro a filigrana. Frequenti le cinture o fasce, le *sintes*, in tessuto intrecciato di fili d'oro o tempestato di grani di corallo, bianco, rosa carne o rosso vermiglio, di diverse dimensioni e di produzione locale, ma anche con grani e bastoncini d'oro o con appeso un *Agnus Dei* o un cammeo, oppure interamente d'argento.


66


67


68

66. *Pendente con pellicano*, prima metà sec. XVII
oro in lamina, traforato e smaltato, con cristalli e perle, lunghezza 9 cm,
Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. La foggia è quella dei pendenti spagnoli e di area ispanica tardorinascimentali di soggetto devozionale. Il pellicano simboleggia la carità divina.

67. *Pendente con angelo alato*, prima metà sec. XVII
oro in lamina, traforato e smaltato, con corallo, pietre bianche e perle, lunghezza 9,3 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Tipico gioiello tardorinascimentale in auge nel centro Europa dalla metà del Cinquecento, caratterizzato in area ispanica dal soggetto religioso.

68. *Pendente con aquila bicipite*, prima metà sec. XVII
oro in lamina, traforato e smaltato, con cristalli e perle, lunghezza 10 cm,
Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Gioiello di foggia tardorinascimentale. L'aquila bicipite coronata, simbolo della dinastia degli Asburgo, è un soggetto assai diffuso nella gioielleria spagnola aulica e popolare.


68a



69



70

69. *Orecchini*, 1684
oro e granati incastonati "a notte", lunghezza 11,4 cm,
collezione privata.
Questi orecchini a *pendeloque*, provenienti da area iberica,
recano la punzonatura con la data.

70. *Fiocco alla Sévigné*, fine sec. XVII
oro e rosette di diamanti incastonate "a notte", lunghezza 9 cm,
collezione privata.
Questo monile, che prende il nome dalla scrittrice francese
Madame de Sévigné, è uno dei più diffusi in epoca barocca.

Meno diffuse le *gargantillas*, i collari aderenti composti dalle *pessas* d'oro smaltato, di maggiori e minori dimensioni, talvolta con perle pendenti e con classicistici cammei, usati anche in funzione di pendente, che diverranno molto più frequenti nei secoli successivi.
Le catene d'oro, *cadenas*, che pure abbiamo visto raffigurate quale caratteristico ornamento maschile nei retabli sardi del primo Cinquecento, sono meno presenti negli inventari dell'ultimo quarto del secolo, forse sostituite dai *collares* d'oro o dai più sottili *junquillos* formati da catenelle ad anelli, anche a diversi fili, d'oro semplice o smaltato, con o senza perle e ornati da pendenti di vario tipo. Compaiono, invece, i cordoni d'oro da berretto, *cordo de barreta*, anche con medaglie pendenti, i ganci e le fermature *prensas de sombrero*, *stanca sanch* e *clauxadors*.
Negli inventari dei beni del "donzello" Jacobo Lercaro, mercante genovese residente ad Alghero, e dell'algherese Pere Gujò Duran figurano anche insolite catene d'acciaio, probabile ornamento maschile.
I pendenti sono prevalentemente di carattere sacro, come la Veronica, medaglia col volto del Cristo morto intagliato nel corallo o, raramente, nel giaietto, spesso con l'effigie della Vergine nel *verso*; gli *Agnus Dei*, i *Nom de Jesus*, le medaglie, *medallas*, in oro e smalto, con cammei o corniole. Talvolta le medaglie e i pendenti, detti anche *penjadors*, hanno figurazioni religiose in corallo o oro, come San Sebastiano o Sant'Elena, o profane, come i pomi portaprofumo in filigrana, *poma*, i cuori, i Cupidi.
La croce, usata come pendente, assieme alle medaglie e ai medaglioni di soggetto sacro, è fra i più diffusi gioielli devozionali. Ne troviamo di corallo, col Cristo in oro, con o senza le estremità guarnite d'oro, in filigrana d'oro smaltato, o in oro semplice o smaltato con perle pendenti, o con pietre preziose e perle pendenti.
L'*Agnus*, rotondo, ovale o quadrato, d'argento o d'oro, semplice o smaltato, col vetro di cristallo guarnito d'oro e miniato o, più semplicemente, di vetro, di *pasteta* o di cera, è uno dei simboli più diffusi. Era presente nel castone di un anello posseduto da uno dei fuoriusciti sassaresi del 1347 e sappiamo che ebbe ampia diffusione nell'oreficeria rinascimentale italiana del XV secolo. Lo troviamo isolato o adoperato come pendente di collana o, più spesso, di rosario e perfino come arma di un sigillo d'argento. L'immagine sacramentale e scaramantica dell'*Agnus Dei qui tollit peccata mundi* esorcizza il male e protegge chi lo porta.[24] In epoca più tarda e nell'oreficeria popolare il termine *Agnus Dei* indicherà i reliquiari da portare appesi, d'argento o d'oro in lamina e filigrana, di forma cilindrica o rotondeggiante, con cavità centrale e vetri che lasciano intravedere la sagoma dell'Agnello mistico o, più semplicemente, frammenti di tessuto proveniente da paramenti sacri, frammenti di cera o iscrizioni di carattere religioso.[25]
Negli inventari dei ricchi algheresi e cagliaritani troviamo diversi *Nom de Jesus*. Questo tipo di ornamento devozionale, in oro e smalto traforato, col monogramma IHS libero o dentro una medaglia, è diffuso in Italia dalla fine del Quattrocento e in Germania, Spagna e quindi Danimarca nel XVI secolo.[26] La sua presenza in Sardegna dall'ultimo quarto del '500 è probabilmente da porre in relazione alla venuta dei Gesuiti.
Il gioiello portaprofumo di forma sferica, in filigrana d'oro, smalti, perle o pietre, detto *pom* in catalano, *pomander* nella tradizione europea, come gran parte dei gioielli indossati dalle dame algheresi e sassaresi del Cinquecento ebbe ampia diffusione in tutta Europa dal secondo decennio del XVI secolo e fino alla fine del Cinquecento. Nel Seicento rimase solo quale ornamento scaramantico infantile.[27]
Negli inventari algheresi della fine del secolo XVI e del principio del successivo compare la profana *higa*, la mano chiusa a pugno con il pollice che sporge fra l'indice e il medio. In corallo, cristallo o giaietto, da appendere ai *junquillos*, agli orecchini, e soprattutto da destinare alla protezione dei bambini, poiché considerata in tutta l'area mediterranea una efficace protezione dal malocchio, la *manufica* è l'amuleto più diffuso in area spagnola in tutti gli strati sociali, fin dal Medioevo, e veniva realizzato in diversi materiali, per rafforzare l'azione difensiva esercitata dalla disposizione della mano con le virtù proprie del materiale usato. Nel cagliaritano ha invece ampia diffusione il rametto di corallo con guarnizione d'argento, dalla simile funzione apotropaica.
È noto come anche la scelta del minerale o della sostanza organica adoperati come gemma avesse un preciso significato nell'oreficeria rinascimentale italiana ed europea più in generale. L'uso del corallo, assai abbondante nei mari della Sardegna settentrionale, e risorsa principale degli scambi commerciali algheresi, era legato all'immagine magica del sangue pietrificato della Gorgone, mentre al cristallo di rocca, ritenuto ghiaccio pietrificato, si attribuiva un valore purificante. Il nero e lucido *atzebeje*, il giaietto forse proveniente dalle miniere asturiane, era considerato un mezzo efficace contro i poteri malefici, secondo una tradizione ereditata dall'Islam.
Erano invece legati al gusto tardorinascimentale o manieristico di derivazione italiana i due Cupidi smaltati di bianco dell'inventario di Gaspar Gujo y Duran, adoperati forse come pendenti di catena o di orecchini,[28] a rappresentare l'amor sacro, se bendati, e quello profano, se raffigurati senza benda, come l'esemplare seicentesco custodito nel tesoro del duomo di Sassari (fig. 67),[29] e forse venivano dalla Spagna le due piccole tartarughe di giaietto guarnite d'oro con tre piccole perle, menzionate nell'inventario di Pere Nofre De Ferrera, signore di Bonvehì.
A questa stessa categoria afferiscono due gioielli appartenenti a facoltosi cagliaritani dello stesso periodo, realizzati in oro e smalti, con perle pendenti: si tratta di una piccola aquila in oro e smalti, con perle, e di un'edicoletta con San Francesco e il Cristo i quali, per il soggetto sacro rappresentato, riconducono all'area ispanica.[30]
Sono piuttosto rare le *rosas*, spille di forma rotondeggiante da portare sul petto, e i *joyels*, ciondoli da appendere a nastri di velluto o seta: quello del ligure naturalizzato algherese Jacobo Lercaro era di filigrana smaltata con la croce di San Giorgio, appeso ad una treccia di velluto, mentre il pendente del collare di velluto ornato da grani d'oro, posseduto da Antoni de Tola, aveva la foggia di un cuore con un granato al centro e tre perle pendenti. Il *joyell* della moglie di Salvatore Aymerich, signore di Mara Arbarey, era a forma di ruota di Santa Caterina con un'ambra al centro e intorno dodici perle.
Quale ornamento dei polsi troviamo le *manillas*, da portarsi appaiate, in oro massiccio, ritorto, liscio oppure smaltato, dette anche *brasellets*.
Gli orecchini vengono indicati con quattro diverse denominazioni: *arras*, probabilmente cerchi d'oro con o senza smalto, le più vistose *arrecades*, in filigrana d'oro o in oro smaltato con perle e, talvolta, con smeraldi e perle pendenti, in corallo, di foggia italiana ("*al Romano*"), o a forma di piccola anfora con perle, simili alle *orellas* e *orels*, che sono anche di cristallo o vetro rigato d'argento e guarnito di fili d'oro ritorti.[31]
Diffusissimi, nei vari ceti, gli anelli, dai più semplici, in oro senza pietre, detti *diamantet*, quelli con una tavoletta d'oro, smaltato o meno, a quelli con pietre di vario pregio e colore: turchesi, granati, perle, pietre bianche, corniole e, seppure rari, diamanti, rubini e smeraldi. Vi sono poi gli anelli di significato simbolico come quelli denominati *man y fe*, i tipici anelli di fidanzamento o matrimonio, diffusi in tutta l'Europa occidentale, raffiguranti due mani in atto di stringersi, o quelli, di simile significato, detti *recorts* costituiti da due o tre anelli, spesso collegati fra loro da una pietra lavorata a forma di cuore. Altri sono a forma di serpe oppure nel castone hanno un *Agnus* di cristallo o un *gosset*, un cagnolino. Infine, di uso prettamente maschile, l'anello d'oro con castone d'acciaio che reca incisa l'arma del proprietario.
Il rosario, detto anche *saltiri*, è ampiamente diffuso anche prima della battaglia di Lepanto del 1578. In corallo, giaietto e cristallo, intervallato da bottoncini d'oro e con *Agnus Dei* come pendente, è prezioso nei ceti abbienti: la sassarese Caterina de sa Rocha, moglie del *fuster* (falegname) mastro Angelino, possedeva nel 1584 un modesto rosario di corallo *terrallu*, con sette piccole poste d'argento, mentre Margherita Gujo y Duran, moglie del ricco mercante algherese Pere Tibau, nel 1575 ne possedeva quattro, tutti preziosi: il primo coi coralli a mo' di olivetta, con dodici *senyals* d'oro intervallati da granelli di corallo; il secondo di corallo rosa carne, con *padrenostres* dello stesso corallo e un teschio; il terzo di grani e padrenostri di corallo rosa con una testa di morto; il quarto di giaietto nero con due *senyals* d'oro. Maria Margens, moglie di Salvatore Aymerich ne possedeva uno tutto d'oro e tre di giaietto e oro.

71. *Portaprofumi*, sec. XVIII
argento, cm 31,5, Cagliari, collezione privata.
Si tratta di un esemplare di *esenciero* spagnolo: il corpo del leone funge da contenitore, dalle sue zampe pendono quattro campanelli “a bottone” in lamina d’argento.



71

Il rosario descritto nell’inventario di Pere Gujò Duran, del 1599, era composto da 103 grani di corallo e 32 d’oro e ornato da una Veronica di corallo guarnita d’oro. Fra i ricchi algheresi sono diffusi anche i più economici rosari fatti con conchiglie marine (*nacara e mongetes*) o con pasta vitrea.
Altrettanto preziose, e di sicura provenienza italiana, le piccole immagini devozionali di cui Geronimo de Ledda, signore dell’incontrada di Costa Vall, faceva probabilmente collezione: sono angioletti dorati, quadretti in forma di *Agnus Dei*, con guarnizioni d’ebano e il piede e la crocetta apicale d’argento che contengono figure di soggetto religioso (San Gerolamo, il Salvatore, l’*Ecce Homo*), analoghi piccoli (*xichs*) quadri d’argento di circa un palmo, con raffigurata la Pietà, che farebbero pensare alle “paci” tardorinascimentali, peraltro descritte come «*quadret de dar la pau de aram*», nell’inventario di Pere Nofre de Ferrera, il quale possedeva anche due piccoli quadri con cornice d’ebano, di provenienza romana, con le figure del Cristo e della Vergine.
Dovevano essere di produzione locale, e destinati al culto domestico come le “paci”, i crocifissi in corallo e oro su basamento in forma di roccia, ornato con rametti di corallo.
Parrebbero, invece, di uso profano i «*trozos de coral obrats*» (pezzi di corallo lavorato), in forma di drago e di capriolo, trovati nel 1597 nella casa di Antonio Sabuchs, il quale aveva anche un cassetto pieno di rami di corallo grezzo, a dimostrazione della sua attività mercantile. Fra i suoi beni figuravano anche un piccolo ventaglio di palma guarnito d’oro e pelle, nuovo, e un orologio da sole, di vetro bianco con la cassetta.[32]
Il ventaglio proveniva quasi certamente da Barcellona, dato che ben 12 grandi ventagli di palma guarniti d’oro e pelle sono inventariati alla dogana di Sassari nel 1576, assieme ai tessuti portati dalla Catalogna per conto del mercante Joan Merzer, residente ad Alghero.
La moglie del Sabuchs possedeva anche diversi rosari portati da Roma dalla sorella, assieme a «*dos libres de mostres*», termine che potrebbe indicare i capricci e le chimere di gusto manierista.
Negli inventari di questo periodo sono elencati anche quei ninnoli di poco valore che costituiranno nel secolo successivo il corredino scaramantico dei bambini. Sono i cosiddetti giochini per bambini, *juquetes de xichs*, costituiti da fischietti, cornetti in argento o corallo, denti di pesce, manine che “fanno le fiche”, pietre di valore scaramantico, cipree (porcellane), grani d’ambra, legati in argento, spesso con campanellini, questi ultimi retaggio di una moda tardomedioevale che perdurerà nel gioiello tradizionale sardo.
Sono ancora soprattutto gli inventari ad informarci sulla quantità e la qualità dei gioielli posseduti dal ceto abbiente del Capo di Logudoro nel corso del Seicento, così come sulla dotazione tipica delle donne del ceto medio.
Francisco de Ledda y Carrillo, conte di Bonorva, nel 1632 lasciava alla moglie una ricca dotazione di gioielli

(non descritti), acquistati con le 500 *doblas* (equivalente di 5.050 lire sarde) che le aveva donato all’atto del matrimonio.[33] È questo il corredo più ricco fra quelli menzionati, che raggiungono il valore di 4.181 lire solo nel caso di Pedro Moros y Molinos, governatore del Capo di Logudoro, defunto nel 1645[34] mentre si attestano a 1.671 lire per Gavino Deliperi Paliacho[35] e a 1.201 lire per don Gaspare Navarro.[36]
Per contro, nel ceto medio il corredo di gioielli è spesso ridotto all’essenziale: quello di Baingia Muçiga, inventariato nel 1618, ammonta a tre soli anelli d’oro e due *Agnus Dei* d’argento usati,[37] mentre Juan Baptista Guilardo, residente nel popolare rione sassarese del pozzo di Villa, nel 1635 possedeva, oltre ai consueti monili-talismano, un *Agnus Dei* d’argento, una conchiglia d’argento con tre sonaglini, una *higa* d’argento, un corno piccolo, un *cogargiu* e uno spillone d’argento, un paio d’orecchini pendenti a gancio con la mezzaluna d’oro, undici anelli d’oro, una collana di diciassette *padrenostres* d’oro e altri diciassette *curados* con un gioiello d’oro pendente.[38]
L’inventario dei beni della “devota” Maria Baffigo di Alghero, del 1680, che prestava denaro e prendeva in pegno gioielli, e quello del farmacista sassarese Agustin Sassu, redatto nel 1698, il quale riceveva gioielli in pegno come pagamento dei farmaci dai clienti, ci informano sulla tipologia dei monili più diffusi all’epoca nella classe media e nella piccola nobiltà sarde.[39] Il raffronto con inventari di cittadini cagliaritani appartenenti alla piccola borghesia, defunti durante la pestilenza del 1652-56, lo conferma.[40]
Gli orecchini sono a pendente in filigrana d’argento o d’oro, smaltata in azzurro, bianco e nero, o solo in azzurro, con incastonate pietre azzurre (turchesi?) e pendenti a zucchetta (*calabessita*) o perette di cristallo e oro, o con turchesi, o a mezzaluna, oppure in semplice filigrana smaltata o in oro e cristallo. Vi sono poi le *orellas* col corpo ad anello con bocca di serpente e piccole *figas* di corallo pendenti.
Un paio, detti “di fattura antica”, hanno il pendente a forma d’aquila con una pietra rossa e una verde e perle, di un modello assai diffuso in area ispanica e in tutto il centro Europa fin dalla metà del XVI secolo. Sono, infatti, tipicamente spagnoli i pendenti col cagnolino su un cuscino, il pappagallo, il pesce mostruoso, spesso con sopra un cavaliere, l’aquila su tronco, l’aquila bicipite, il pellicano e la sirena. Nel *Codice di Guadalupe* troviamo numerosi disegni di questo tipo, tutti con figure d’animali, databili fra il 1575 e il 1610.[41] Il pendente con l’aquila ha una notevole diffusione anche in Sicilia, dove, rispetto al modello spagnolo con due catenelle e un piccolo pendente centrale con una perla, compare la variante con tre catene.[42] Un gioiello con catenella, un’aquila in mezzo e cinque pendenti, tutti di corallo, figura anche nell’inventario di don Andres Sequi Pilo, redatto nel 1764[43] e due pendenti con aquile furono donati al tesoro dell’Assunta nel duomo di Sassari nel 1844.[44]



72

72. *Madonna di Valverde*, sec. XV
statuetta in ceramica vestita, Alghero, Santuario di Valverde.
Nella fotografia, risalente al primo Novecento, il simulacro, rivestito alla maniera spagnola, è interamente ricoperto di gioielli di varie epoche e ornato della preziosa corona in oro, smeraldi e pietre preziose realizzata a Cagliari nel 1698 dall’orefice Mauro Pontis e trafugata nel 1960.

Gli anelli hanno pietre colorate, rosse, azzurre, bianche e verdi, il cui numero varia da tre a nove. Frequente anche il modello *manu e fedi*, il tradizionale anello di fidanzamento, già conosciuto nel secolo precedente.[45]
Numerose le collane di corallo, con o senza elementi d’oro, spesso con la Veronica pendente, ma anche d’ambra o di cristallo o vetro colorato, oppure d’argento. Numerose anche le croci, d’argento, di filigrana d’oro, spesso con pietre colorate, di cristallo con le estremità in oro, spesso smaltato. Di cristallo di rocca (e di probabile manifattura lombarda) sono anche dei piccoli ciondoli a forma di mela, pera e cuore, piccole figurette di Santi e la parte centrale delle *joyas* di poco pregio.
Diffusissimi i pendenti apotropaici dei bambini, *Agnus*, campanelle, porcellane (cipree), *figas* di corallo, lingue di serpe, pietre scaramantiche come la *pedra de migraña* o la *estanja sanch*.
Possiamo supporre che questi ninnoli facessero parte del cosiddetto cinturone da lattante, diffuso in tutti i



73a



73

73. *Mezza corona per dipinto*, fine sec. XVI-inizi XVII
argento dorato lavorato a fusione e cesello, con pietre
preziose di vario colore, h 16,5 cm, Sassari, Museo Diocesano,
sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Era appesa sulla fronte della Vergine nel
dipinto della *Madonna del Bosco* posto sull'altare maggiore
del duomo. La foggia della corona, ornata da fregi di gusto
rinascimentale e da una tipica *joya* in oro e diamanti, applicata
al centro della fascia di base, rivela la conoscenza dell'arte orafa
sia italiana che catalana da parte dell'ignoto artefice locale.



74



75



76

ceti sociali in area spagnola e documentato da ritratti o ex voto dei secoli XVII e XVIII, costituito da una cintura di stoffa, o catena d'argento, con appesi pendenti di carattere sacro e profano a protezione del bimbo. Fra i *jugetes* inventariati a Sassari, fra i beni di Domingo Genuyo[46] ne troviamo tre, uno di ben ventiquattro pezzi con un cristallo della grandezza di mezzo dito guarnito d'argento, due *padrenostres* d'oro, tredici coralli, sei cristalli e quattro pendenti di giaietto; il secondo di tredici pezzi, con un *pinatel* grande lavorato, due piccoli pendenti d'oro, sei coralli e quattro cristalli e il terzo di un numero imprecisato di cristalli e due *pinateles*, uno grande lavorato e uno piccolo e liscio.[47] Nel cagliaritano ha ampia diffusione il *cochu*. Sono queste le caratteristiche dei gioielli scaramantici e apotropaici che avranno ancor più ampia diffusione nel Settecento e diverranno una costante dell'oreficeria popolare sarda anche nei secoli successivi.[48]
Le *joyas de pecho*, i gioielli femminili di forma rotonda, con o senza fiocco superiore, *laso*, da porre sul petto, al centro della scollatura, appesi a un nastro di stoffa o a una catena di metallo, spesso costituiti da una cornice in oro o filigrana d'oro, smaltata o arricchita da pietre colorate e perle grandi o piccole, e da un tondo centrale con una scena devozionale dipinta o smaltata o una o più pietre colorate, hanno nel Seicento grande diffusione (figg. 80, 92). Quest'ornamento si afferma contemporaneamente alla sparizione della vistosa gorgiera.

74. *Bracciale*, terzo quarto sec. XVII
fili di perle barocche e fermatura in oro traforato e smalti colorati, lunghezza 20 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Le caratteristiche della fermatura, costituita da elementi uguali abbinati, e l'uso delle perle di fiume rispecchiano quelle dell'oreficeria spagnola di metà Seicento.

75. *Gioiello a forma di fiocco*, terzo quarto sec. XVII
oro in lamina traforata, smalto nero e bianco, perle, lunghezza 8 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Caratteristici *lasos*, tempestati di minute perle di fiume di diverse grandezze, le *aljofares*, che richiamano l'oreficeria spagnola della metà del Seicento.

76. *Pendente con immagine religiosa*, terzo quarto sec. XVII
oro in lamina traforata, smalto nero, perle e granati, lastrina di lapislazzuli dipinta, 5,5 x 6 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Tipica *joya* devozionale di modello ispanico, ampiamente diffusa in Sardegna dalla metà del Seicento. Sulla lastrina sono raffigurate la Vergine con Sant'Anna e il Bambino.



77



78



79



77a

77. *Pendente a rosetta*, seconda metà sec. XVII
oro in lamina sbalzato, smalto rosso e bianco, lumeggiato d'oro, azzurro nel *verso*, granati, Ø 4,5 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese o spagnolo. Tipica *rosa* di ispirazione naturalistica, caratteristica dell'area spagnola e siciliana nell'ultimo quarto del Seicento, da portare appesa alla catena o come pendente di una *lasada*.

78. *Spilla stellata*, ultimo quarto sec. XVII
oro in filigrana e cristalli, Ø 5,2 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Questi gioielli, tipici dell'oreficeria spagnola dell'ultimo quarto del Seicento, venivano adoperati per ornare le vesti in luogo dei bottoni.

79. *Croce pettorale*, primo decennio sec. XVIII
oro in lamina traforato e cesellato con acquamarine e cristalli, lunghezza 10 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice spagnolo. La croce, dalla tipica lavorazione a fogliame, *boyarasca*, caratteristica dei gioielli spagnoli e siciliani di fine Seicento-primo Settecento, apparteneva all'arcivescovo spagnolo Sicardo, che resse la diocesi turritana dal 1702 al 1714.

Il mercante cagliaritano Giovanni Battista Nuxi, morto nel 1692, possedeva tra l'altro un *santico de corona* interpretabile come una piccola effigie di Santo sormontata da una corona, con Nostra Signora guarnita d'oro e pietre bianche e un simile gioiello era posseduto anche dal cagliaritano Antonio Cauli, defunto nel 1693.[49]
Delle tre *joyas* descritte nell'inventario di Agustin Sassu la prima rientra nella tipologia più diffusa nella seconda metà del XVII secolo: in filigrana d'oro, ha quattro piccole perle pendenti e, al centro, un vetro dipinto con l'effigie di San Giovanni Battista; parrebbe più antica la seconda, in oro smaltato d'azzurro, con al centro l'immagine di Sant'Anna, mentre la terza, in filigrana d'oro, con pietra rossa al centro e perle pendenti, mostra l'influsso della bigiotteria francese. Vi sono poi le *manillas*, i braccialetti da polso di granati oppure di cristalli bianchi e coralli o di coralli fini.
La diffusione dei gioielli con smalto, in filigrana d'oro, o del più economico argento, che consente un minore consumo di metallo a parità di dimensioni, è attestata in Spagna dalla seconda metà del Seicento e la moda delle pietre false, giunta dalla Francia, raggiunge il culmine attorno al 1680.[50]
La presenza di gioielli in filigrana e cristallo documentati nello stesso periodo nel sassarese come nel cagliaritano dimostra l'aggiornamento costante del gusto, secondo i dettami della moda.
Gli inventari dei ceti privilegiati confermano il quadro già delineato della diffusione dei gioielli e delle loro prevalenti tipologie nel corso del XVII secolo.
Nella prima metà del Seicento le signore portano ancora le *apretaderas*, i fermacapelli a fascia già adoperati nell'ultimo quarto del Cinquecento, assieme alle *bendas de mig cap*, composte da *piessas* d'oro, talvolta ornate da perle, e le *bandillas*, collane da portare sul petto, da spalla a spalla o per traverso, anch'esse composte da *piessas* di filigrana d'oro, smaltato e non, fino a 50 di numero, ma anche di vetro nero e smalto, secondo la nuova moda francese, portate forse come gioielli da lutto.
La *bandilla* può anche formare un insieme con l'anello, il girocollo gli orecchini e la collana. Compare, inoltre, un nuovo ornamento per i capelli, che avrà ampia fortuna nel secolo successivo: il *clavo* o *clauer*, detto anche *rosa*, lo spillone d'oro o d'argento, in filigrana, spesso smaltato e con una o più pietre colorate, adoperato per fermare il velo o il fazzoletto e incluso fra i doni di fidanzamento o i gioielli dotali.[51]
Le *gargantillas* del primo Seicento sono d'oro con pietre e perle e con le più piccole perle di fiume, le *aljofares*, con intervallati bottoncini d'oro, ma anche di giaietto con bottoni d'oro. Dalla metà del secolo, anche fra l'aristocrazia si adopera il vetro colorato, semplice o alternato a *padrenostres* d'oro, e il corallo per più semplici fili (*hilos*).[52]
La pesante *cadena* d'oro è ancora l'ornamento privilegiato d'uso maschile: quella del famoso medico Andrea Vico Guidoni, venduta all'incanto per 425 lire nel 1648, doveva pesare circa 45 *doblas*.[53] Don Gavino Deliperi Paliacho ne possedeva tre, di foggia differente, rispettivamente del valore di 59 e mezza, 31 e 21 e mezza *doblas*, e la *cadena* di don Gaspare Navarro, del peso di 71 *doblas* e mezza, era composta da settantatré elementi, fra grandi e piccoli.
Si diffondono contemporaneamente anche i *junquillos*, i *cabestrillos* e i *sintillos*, le catene e catenelle d'oro più leggere e di varie dimensioni, spesso ornate da pendenti, più frequentemente di soggetto sacro, uguali a quelli adoperati dal ceto borghese. Vanno ancora di moda i caratteristici *pinjantes* tardorinascimentali, i pendenti in oro, smalto, pietre colorate e perline, con figure di Santi o animali dal significato religioso come il pellicano o l'aquila, di cui si è già detto, o mitologico, come Orfeo che suona l'arpa o il guerriero che cavalca un mostro marino.
Anche fra le *joyas* dei ceti agiati sono assai frequenti quelle con immagini di Santi su vetro, talvolta racchiuse entro preziose cornici d'oro o sormontate da una corona, spesso con pietre e piccole perle, e quelle di corallo con figurazioni, egualmente incorniciate d'oro, come le due *joyas* di don Pedro Moros y Molinos, una di cristallo, guarnita d'oro, con un San Giovanni Battista dipinto, e l'altra di corallo incorniciata d'oro.
L'inventario di don Angelo Martinez Puliga, del 1692, fra i diversi gioielli caratteristici della metà del secolo descrive tre diverse *joyas*: la prima con l'immagine della Vergine del Pilar con la corona sulla testa, smaltata in azzurro con alcune stelle e con due angeli, uno per lato, smaltati di rosso e con cinque pietre, ai piedi della Vergine, ai piedi degli angeli e sulla loro testa; la seconda d'oro con perle e l'immagine di Sant'Antonio, e la terza di corallo e oro con un *Ecce Homo* e tre perle pendenti.[54]
Dall'inventario di don Gaspare Navarro, redatto il 12 maggio 1700, ricaviamo la descrizione di un'altra *joya* d'oro, con smalto nero e guarnita di perle, con al centro l'immagine devozionale di Sant'Anna con la Vergine e il Bambino.[55]
Quanto agli orecchini, ritroviamo le già note *arracades*, in voga dal secolo precedente, che mostrano però aggiornamenti nel modello, come quelle di don Gaspare Navarro, d'oro con smalto nero e bianco, con tre *rosas* ciascuna, un fiocco e una zucchetta pendente, il tutto tempestato di minuscole perle, oppure quelle di Angelo Martinez Puliga, d'oro a forma di campana e ornate di perle; troviamo diffusi i *çerullos*, grandi cerchi d'oro, con o senza smalto, spesso con piccole perle pendenti.
Dall'inventario di Angelo Martinez Puliga abbiamo anche la conferma dell'usuale procedimento di rifusione dei gioielli per adeguare il corredo ai cambiamenti della moda: vi si dice, infatti, che un paio di orecchini di filigrana d'oro smaltato, composti da tre fiocchi grandi e tre piccoli e dal pendente, del peso di sette *doblas*, che appaiono in linea con la moda vigente in Francia e Spagna a quel tempo, provengono dalla fusione di



80. *Gioia da corsetto*, primo trentennio sec. XVIII
oro in lamina, traforato, sbalzato e cesellato con turchesi e cristalli bianchi, lunghezza 25 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice spagnolo. Si tratta di un bell'esempio di *peto*, il più importante dei gioielli che caratterizzano la moda spagnola e francese nel primo Settecento, di forma triangolare e dimensioni tali da coprire il davanti del corsetto delle signore. È formato da tre elementi a forma di fiocco, degradanti, con un pendente inferiore e un'aquiletta superiore posata su un ramo floreale. Le caratteristiche della lavorazione rimandano all'oreficeria castigliana.

un paio di orecchini, un *arricordo* e un *nombre de Jesus*, che la sua vedova possedeva prima del matrimonio, assieme ad un anello con dieci pietre e all'anello di fidanzamento.
I bottoni, d'oro o d'argento, e, talvolta, anche le cinture di stoffa con cucite *piessas* d'oro grandi e piccole, ma anche cammei, sono un ornamento delle vesti sia maschili che femminili. L'inventario di don Pedro Moros y Molinos ne elenca ben trecentodue, d'oro smaltato, del peso complessivo di novanta *doblas* (909 lire), che, per quanto leggeri, rappresentano una dotazione davvero principesca. Don Gavino Deliperi Paliacho ne possedeva trentasei, in oro e smalto, la sua vedova trentadue, in argento dorato; ventidue bottoni d'argento liscio, mediani, erano nel corredo di don Gaspare Navarro e ventuno in quello di Domingo Genuyo mentre don Angel Virde Meloni ne aveva dodici di argento dorato e cinque di argento liscio. Quale ornamento dei cappelli maschili, vi erano le ammorsature d'oro, mentre le cinture erano ornate da borchie e placche d'argento.
Nella seconda metà del Seicento, cambia soprattutto la tecnica di esecuzione dei gioielli e ne compaiono altri di nuovo modello. Troviamo descritta la moderna catena d'oro brillante con la *lassada* o *laso*, detto anche *rosa*, il grande fiocco d'oro, che può essere brillante, con sei foglie, o satinato (*lassada sautiné*), e pendere dal collare d'oro brillante; oppure il fiocco d'oro in quattro foglie con sette pietre smaltate di nero e bianco, che troviamo abbinato all'anello a sei petali con un piccolo diamante al centro, o, ancora, il fiocco con pietre rosse, presumibilmente abbinato a due paia di braccialetti da polso di granati fini, due dei quali impreziositi d'oro, o il fiocco d'oro con pietre verdi. Compaiono anche le catene d'oro di fattura portoghese (*sinquillo de oro hechura de Portugal*) che avranno più ampia diffusione nel corso del Settecento.
Nel corredo di donna Vittoria Martinez Paliacho, oltre ai gioielli ereditati dal marito, don Gavino Deliperi Paliacho, figura un prestigioso *reloje de muestra*, l'orologio da portare in vista, presumibilmente appeso alla cintura[56] e, tra gli *status symbol* dell'epoca, la tabacchiera d'argento, posseduta anche da don Pedro Moros y Molinos nel 1645 e da don Gavino Fundoni nel 1686, mentre il canonico Juan Esquinto nel 1705 ne possiede due,[57] così come, per gli uomini, è frequente lo spadino, d'acciaio o d'argento, e in taluni casi perfino l'alabarda d'argento, nel corredo delle signore figurano aghi e ditali d'argento.
Fra gli oggetti "di complemento", destinati all'uso religioso, al primo posto ci sono i rosari, in grande numero, come nel Cinquecento in corallo e oro, con la Veronica in corallo guarnita d'oro, ma anche in giaietto e oro oppure di più modesti materiali, come il *cachumbo*, il guscio di cocco, con medaglie in oro e argento.
Di notevole importanza, perché denotano probabilmente la diffusione di prodotti di importazione, le immagini devozionali di cui, come già ad Alghero alla fine del Cinquecento, troviamo ampia testimonianza nella Sassari seicentesca.
Accanto agli *Agnus Dei* d'argento di grandi dimensioni, nella dimora del governatore Pedro Moros y Molinos troviamo le statuette di San Lorenzo e Santa Tecla, d'argento, del peso di due quarti di *dobla*, un crocifisso d'oro del peso di tre *doblas* e mezza, uno più piccolo di una *dobla* e mezza, e una lamina con guarnizione d'ebano con l'effigie della Pietà. Donna Vittoria Martinez possedeva un quadretto della Vergine incorniciata di tartaruga con incrostazioni d'oro e il farmacista Sassu un Sant'Antonio da Padova di corallo entro una nicchia d'argento.
Sono, ancora una volta, le stime dei beni dotali e gli inventari redatti nell'arco del XVIII secolo a informarci sulla consistenza dei corredi dei cittadini e delle cittadine sassaresi e cagliaritane, più o meno facoltosi e, talvolta, anche sulla loro provenienza.
Il primo posto nel corredo della sposa è occupato dagli anelli, sempre in numero superiore ad uno: d'oro, prevalentemente con pietre colorate di scarso valore disposte a rosetta, ma anche con pietre bianche, del modello detto "alla francese", oppure del tradizionale modello *manu e fedi* o *recordo*, con tre cerchi e una gemma a forma di cuore, oppure a *laso*, fiocco. Nell'ultimo quarto del secolo gli anelli "alla moda" sono quelli coi granati, pietra adoperata anche per collane, bracciali e orecchini, spesso in *parure*. Gli anelli delle fanciulle più abbienti sono impreziositi da gemme più costose quali smeraldi o diamanti.
Numerosi anche gli orecchini: dai diffusissimi cerchi d'oro con il pendente formato da *bigas* di corallo o di cristallo a quelli in oro e smalto con fiocco superiore e pendenti a forma di secchiello, di navicella o di campana, ornati da perle, oppure da pietre bianche, o, ancora, con pendenti piriformi o a cuore.
Ancora presenti le *gargantillas*, i *junquillos*, soprattutto nella seconda metà del secolo, e almeno un paio di *manillas* abbinate, ovvero le collane a girocollo e i braccialetti, prevalentemente di corallo, ambra o granati, ma anche di cristallo bianco o colorato e, in alcuni casi, composte da grani d'oro o dalle *piessas* d'oro smaltato con pietre preziose e perle, eredità del passato. Ai *junquillos* si appendono croci d'oro con pietre colorate, prevalentemente rosse, o perle, ma anche croci d'argento.
Le *joyas*, come nel secolo precedente, sono spesso di carattere devozionale; ancora frequenti quelle con un corallo inciso con l'effigie della Vergine o di San Giovanni Battista, nella cui produzione erano specializzate le botteghe trapanesi, oppure con un'immagine devozionale entro cornice d'oro con gemme e perle, o in forma di cuore o, semplicemente, d'oro, con una pietra colorata al centro e pendenti di perle. La versione più preziosa di questo modello, detta *solitaria*, ha un diamante al posto di una pietra ordinaria.[58]
Un accessorio spesso presente sono i *clavos*, gli spilloni per capelli, con lo stelo d'argento e la testa d'oro ornata


81


82


83


84

81. *Fiore con foglie*, fine sec. XVIII-inizi XIX
oro in lamina traforata e incisa, smeraldo e diamanti, lunghezza 9 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice napoletano. Il fiore d'elicriso o girasole, con il cuore prezioso, costituito da uno smeraldo contornato da diamanti, oscillante sullo stelo e circondato da quattro foglie, fu donato nel 1823 all'Assunta del duomo sassarese dalla marchesa di San Saturnino, moglie dell'inviato del sovrano piemontese presso la Corte di Napoli, dove probabilmente il gioiello fu acquistato.

82. *Anello prelatizio*, terzo quarto sec. XVIII
oro a fusione e cesello, zaffiro, Ø 2,4 cm ca., Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice romano. Marchio pontificio. L'anello, di elegante foggia e lavorazione, ha un marchio simile a quelli adoperati nello Stato Pontificio tra il 1761 e il 1765.

83. *Anello*, secondo quarto sec. XVIII
oro a fusione, sbalzato e cesellato e argento con pietre bianche (diamanti?), Ø 2 cm ca., Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice sassarese. Di questo anello è interessante la foggia della montatura, in oro con castoni d'argento e cinque pietre bianche degradanti, maggiore la centrale, montate "a notte" su fondo scurito, caratteristica del secondo quarto del Settecento.

84. *Bracciale*, ultimo quarto sec. XIX
oro a fusione e coralli, Ø 7,5 cm, Sassari, Museo Diocesano, sezione ori, argenti e paramenti.
Orefice napoletano. I coralli, lavorati a foglie ovali e piccole sfere, si dispongono sull'intelaiatura in oro a formare una sorta di ovale con un disegno di foglie e grappoli d'uva. È un gioiello caratteristico della produzione napoletana della seconda metà dell'Ottocento.


84a


85

85. *Diadema a raggiera e corona, con gioielli applicati*, primo quarto sec. XVII
argento sbalzato e inciso, Nulvi, Collegiata (foto d'archivio).
Orefice sassarese. Il diadema a raggiera, con fascia sbalzata e incisa e raggi fiammati e lanceolati alternati, con stelline terminali, è il caratteristico ornamento dei simulacri dell'Assunta dormiente, ampiamente diffusi nelle chiese dell'isola. Spesso è innestato a baionetta su una corona, in questo caso seicentesca, in argento sbalzato e traforato. Il diadema è impreziosito da pietre colorate bianche e celesti, incastonate nelle stelline terminali, e da gioielli applicati: tipiche *joyas* di carattere devozionale, croci e orecchini a pendente sei-settecenteschi.


86

da pietre prevalentemente bianche o verdi, azzurre e rosse. Infine i bottoni, d'argento o d'oro, a filigrana o martellati, a stampo o a traforo, cavi o lisci, con o senza la pietra colorata in cima, sono il complemento indispensabile dell'abbigliamento settecentesco, sia maschile che femminile, assieme alle fibbie, le *evillas* d'argento che divengono più frequenti verso la metà del secolo, e sono impreziosite da pietre bianche, diamanti o più economici *strass*, e adoperate per le scarpe, le cinture e i nastri di cui si ornano le dame e per la *corbata*, la cravatta maschile, che si diffonde dalla seconda metà del secolo.
Il corredo dotale prevede anche un piccolo insieme di argenti, costituito in genere da un certo numero di posate, un'acquasantiera, a spalliera o a secchiello, un bicchiere o tazza d'argento, spesso a forma di navicella (*barquillo*), uno smoccolatoio. Frequenti anche i rosari legati in argento, con medaglie pure d'argento a filigrana, e i gingilli infantili d'argento, anch'essi già conosciuti nei secoli precedenti.
Ecco alcuni esempi fra i tanti possibili, a partire dal ceto presumibilmente più basso. I gioielli dotali consegnati nel 1728 a Margherita Scarsa y Pinna, *criada*, ovvero domestica allevata in casa, da don Nicola Pilo Zampello e donna Juana Pilo y Artea, sono solo quattro: un girocollo con dodici *padrenostres* d'oro, un anello d'oro con sette pietre, un paio di orecchini con pendenti e due dozzine di bottoni d'argento.[59]
Più munifico, tre anni dopo, il fabbro Juan Fancellu, che consegna alla sua *criada* Juanna Sanna un paio di orecchini d'oro coi pendenti di corallo legati in oro, altri due pendenti di corallo del tipo *higa*, legati in oro, un anello d'oro "alla francese" con sette pietre bianche, un altro anello d'oro a ruota con cinque pietre, verde la centrale, rosse e bianche le altre, otto bottoni d'argento, tre paia di bottoni d'argento "a finestrella", un reliquiario d'argento, altre due paia di bottoni d'argento, uno con pietre bianche l'altro con pietre azzurre, un gingillo di cristallo con le catenelle, i bottoni e la legatura d'argento, due girocollo d'ambra, sette fili di corallo.[60]
Nel 1717 Maddalena Pinna portava in dote all'ortolano Gerolamo Brandino un corredo di gioielli del valore di 85 lire e 3 soldi, stimato dall'orefice Gavino Cossu Escardacho, composto da un girocollo d'oro con dodici grani rotondi d'oro e dodici a punta di diamante, un paio di piccoli orecchini in filigrana d'oro con pendenti di cristallo bianco, un paio di bottoni d'oro cavi con

86-87. *Assunta dormiente*, prima metà sec. XVII
Nulvi, Collegiata (foto Franco Stefano Ruiu).
Il simulacro, disposto sul catafalco, è in realtà un manichino di cui solo il volto, le mani e i piedi sono scolpiti. A ferragosto la statua viene ricomposta, vestita con abiti ricamati in oro, incoronata e agghindata con gioielli di varie epoche, donati quali ex voto dai fedeli. Le mani sono cariche di anelli e il collo è coperto di collane, alcune delle quali risalenti al primo Seicento, ai piedi vi sono i sandali d'argento.


87

una pietra azzurra in ciascuno, una *joya* di corallo col volto del Salvatore da un lato e l'effigie della Vergine dall'altro, incorniciata d'oro e con tre coralli e tre perle pendenti, un anello d'oro con quattro pietre bianche, un altro anello d'oro con tre pietre, una verde e due bianche, due paia di bottoni d'argento cavi, un rosario di *cachumbo* con catena e medaglia d'argento, trentasei bottoni d'argento liscio.[61]
Quello stesso anno, Maria Teresa Marqueto, moglie del calzolaio Domingo Cossu, e Maria Baingia Piras Vacca, moglie del sarto Juan Maria Pany, portavano in dote un simile corredo, del valore di 64 lire e 15 soldi la prima, di 63 lire, 1 soldo e 6 denari la seconda.[62]
I gioielli di Maria Teresa Marqueto, stimati da Francisco Porru, erano costituiti da un girocollo composto da tredici grani d'oro, due anelli d'oro, ordinari, una testa di San Giovanni di corallo e una pietra bianca, incastonate in oro, ventiquattro bottoni d'argento, tre spadette, un *clavo*, un cilindretto per contenere mercurio, tutti d'argento, due rosari di "pastiglia", con legatura e tre medaglie d'argento, un paio di orecchini in filigrana d'oro, un paio di braccialetti di corallo fino.
Oltre ai soliti gioielli del corredo base, in quello di Maria Baingia Piras Vacca, stimato da Gavino Cossu, troviamo dei caratteristici gioiellini apotropaici quali la sirena d'argento con quattro campanellini pendenti e il ramo di corallo con agganci e catenella d'argento, e due gioielli "alla moda": il *clavo* di filigrana con sette pietre, una verde e sei bianche, e una *joya* formata da una pietra grande rossa incorniciata d'oro con quattro perle pendenti.
Anche nell'ambito della stessa classe sociale troviamo differenze di valore nella composizione dei preziosi dotali, segno di una diversità di censo, pur nell'ambito della stessa professione: ad esempio, il corredo di Maria Rosa Cano, figlia del notaio Gavino e promessa sposa del ricco mercante Juan Antonio Rosso, ammonta a 624 lire e 17 soldi, secondo la stima del solito Gavino Cossu Escardacho,[63] e non sfigura accanto a quello della nobildonna Angela Deliperi Cardona, andata in sposa a don Joseph Navarro y Petreto, che ammonta a 817 lire e 15 soldi ed è stimato da Domingo Agnesa,[64] mentre Isabella Delogu, figlia del notaio Antonio, deve accontentarsi di un corredo di gioielli di 153 lire, 7 soldi e 6 denari, secondo la stima del medesimo Agnesa e di Juan Mauro Pinna.[65]
Se il corredo dei ceti medio-bassi è probabilmente opera di orafi e argentieri locali, in quello dei ceti abbienti si inseriscono elementi di novità desunti dalla moda francese ed europea e, in molti casi, e ancor più nella seconda metà del secolo, si tratta di gioielli di importazione.
I gioielli di Maria Rosa Cano mostrano una stretta affinità con quelli in auge, nello stesso periodo, in Spagna e nelle regioni di influenza spagnola, come la Sicilia e il napoletano: sono i caratteristici orecchini d'oro col pendente di corallo in forma di secchiello e quelli a forma di navicella guarniti di perle. Vi è poi una *joya* d'oro a forma di stella con al centro un crocifisso d'oro affiancato da due angeli con pietre bianche, un girocollo a forma di mezzaluna col pendente a cuore, composto da quarantacinque *piessas* in oro smaltato, un'altra *joya* con la Immacolata Concezione in corallo, guarnita con pietre bianche e con pendenti di perle, tre paia di bottoni d'oro e una rosetta d'oro, un paio di orecchini d'oro "alla francese", un completo costituito da due bracciali, un girocollo e un rosario d'ambra. In aggiunta al corredo di gioielli la sposa porta in dote alcuni argenti: sei cucchiai e sei forchette, una saliera e una pepiera e una tazza a forma di *xignon*, una sottocoppa e un boccale.
I preziosi di donna Angela Deliperi Cardona sono ancora più raffinati: la sua *gargantilla* è composta da diciannove maglie o *piessas* d'oro, delle quali dieci con sei perle e una pietra turchese al centro, alternate alle altre, ornate da quattro turchesi con una perla al centro. Abbinati al girocollo sono la croce d'oro, ornata da quattordici perle e sei pietre turchesi, con relativa catena, e gli orecchini a secchiello in oro e turchesi, ciascuno pendente da due fiocchi tempestati di perle e turchesi. Il *clavo* d'oro per i capelli è a quattro gradini, ornato da pietre verdi e bianche e con la parte inferiore d'argento. Altre due paia di orecchini sono, rispettivamente, d'oro con due fiocchi e un pendente a forma di pera, con due pietre bianche grandi in ciascuno. Vi sono poi due bottoni d'oro cavi, tre anelli d'oro, due "alla francese", uno con pietre bianche e l'altro con una pietra verde in mezzo e bianche intorno, e un caratteristico *manu e fedi*; una *vara* d'oro e la *higa*, grande, di corallo, con guarnizione d'oro smaltato in verde e bianco.
La predominanza delle pietre colorate, incastonate in oro e la sopravvivenza dello smalto rivelano l'ancora stretto rapporto con l'oreficeria spagnola, anche se compaiono le prime novità introdotte dalla Francia.
Ma la vera novità, rispetto ai corredi fin qui esaminati, è costituita dalla presenza dell'orologio *de faldiquera*, da tasca, di ottone dorato, ovale, con coperchio d'argento inciso a bulino e le guarnizioni di metallo dorato.
Come per le figlie dei notai, anche la dote delle mogli dei mercanti può variare di consistenza. I gioielli di Maria Angela Pais, che ha sposato il *tendero*, bottegaio, Angel Giuganti, vengono stimati 91 lire dal solito Gavino Cossu Escardacho,[66] mentre quelli di Margherita Peralta, moglie del più facoltoso Lazzaro Tealdi, valgono, per lo stesso orefice, 281 lire, sei soldi e sei denari.[67]
Due inventari del primo decennio del Settecento testimoniano la composizione media del corredo di preziosi del ceto nobiliare cittadino: si tratta di quello di don Antonio Quesada y Passamar e di donna Emerenziana Navarro, redatti, rispettivamente, il 3 dicembre 1707 e il 30 gennaio 1708.[68]
Il corredo di don Antonio Quesada sembra, in verità, poco adeguato al suo rango e al fasto dell'abitazione, nella quale, come in molte case nobiliari, secondo l'usanza spagnola era la cappella privata con altare, statue, arredi e ben ventiquattro quadri dei circa duecento che componevano la sua raccolta. Poteva accadere, del resto, che in annate magre la nobiltà, che viveva delle rendite fondiarie e dell'affitto degli immobili, impegnasse o vendesse i gioielli o l'argenteria di famiglia. Ne abbiamo testimonianza dagli inventari dei mercanti che annotavano puntualmente i loro crediti e anche le *prendas* impegnate. Qualche volta, poi, ed è il caso di don Francesco Manca y Zonza, i preziosi potevano essere confiscati dall'erario per i debiti contratti.[69] Nel cassetto di un mobile di don Antonio erano conservati i gioielli, stimati dall'orefice Bartolo Sique, e prevalentemente ancora di foggia spagnola: una *gargantilla* d'oro composta da *piessas* con pietre bianche piccole e perle pendenti, un paio di orecchini d'oro a forma di secchiello, smaltati in azzurro e con un cristallo dentro, una *joya* devozionale, in filigrana d'oro con un'immagine della Vergine col Bambino, un cuore di cristallo bianco montato in oro con quattro perle pendenti, una *higa* grande di cristallo montata in argento dorato, quattro once di granati sferici, forati, per braccialetti, una partita di grani d'oro per braccialetti, quattro paia di orecchini di fogge diverse: uno di oro lucido, a specchio, con due pietre azzurre e il pendente di cristallo azzurro, l'altro in forma di secchiello pendente da un fiocco, un altro a forma di navicella, un altro ancora di foggia più antica, tardorinascimentale, con un Cupido e cinque perle pendenti. Possedeva, assieme a quattro anelli di foggia tradizionale, con pietre verdi e bianche, anche altri quattro "alla francese" in argento e piccole pietre bianche, tre d'oro con sei pietre, uno con uno smeraldo e schegge di diamante e sette paia di braccialetti, alcuni dei quali, per le loro caratteristiche, fanno pensare alla bigiotteria di gusto francese.[70]
Tre erano del tradizionale corallo, due a piccoli grani e uno con grani più grandi, uno d'ambra in grani grossi, uno di cristallo bianco sfaccettato, uno di cristallo azzurro a tortiglione, e uno di *doradillas* francesi. Nel corredo figuravano anche due *clavos*, detti anche *maranetas*, in filigrana d'oro e pietre rosse, verdi e bianche, e ben nove *lasos*, i fiocchi d'oro a forma di farfalla, con pietre bianche, adoperati anche per guarnire il davanti del corsetto femminile. Vi erano poi quattro rami di corallo con montatura e catenelle d'argento e tre rami di corallo ancora grezzo e, infine, un piccolo scapolare d'oro con l'effigie della Madonna del Carmelo e una partita di bottoni d'argento.
Il corredo di gioielli di donna Emerenziana Navarro era composto da pezzi prevalentemente di foggia tradizionale seicentesca. Ne facevano parte, fra l'altro, due catene d'oro, una costituita da cinquantaquattro *piessas* grandi, a forma di *rosa*, e l'altra da centosei *piessas* piccole; novantasei bottoni d'oro, piccoli; un piccolo crocifisso d'oro e una croce di cristallo con le estremità d'oro smaltato; una *joya* d'oro smaltato con un'aquiletta in cima, pietre bianche e perle pendenti; una *venera*, o insegna di ordine gentilizio, in oro smaltato.
Ben più preziose erano le due *veneras* d'oro, forse dell'ordine di Santiago, requisite dal fisco a don Francesco Manca y Zonza nel 1728, entrambe di forma rotonda e appese ad un fiocco. La prima aveva ventisei diamanti di differente qualità e dodici rubini, con una croce colorata in campo bianco di smalto; l'altra, di foggia simile, ugualmente con croce colorata in campo bianco di smalto, aveva sessantaquattro diamanti di diverse dimensioni. A don Francesco appartenevano anche due orologi da tasca, con cassa e catene d'argento e chiave d'ottone, e un elegante completo da scrivania in argento.
Particolarmente significativo, per valutare le persistenze e le innovazioni, il corredo di donna Caterina Amat y Tola, marchesa di Villarios, inventariato nel 1742.[71] Sappiamo che la nobildonna, già contessa di Bonorva, aveva portato al marito Gavino Amat Manca, nel 1691, una dote di ben 18.000 lire, compresi i gioielli, fra cui orecchini d'oro e perle, un anello d'oro con undici diamanti e uno smeraldo, e 72 bottoni d'oro e smalto[72] che ritroviamo solo in parte nell'inventario redatto *post mortem*. Dal 1732 la marchesa era subentrata al padre, don Juan Baptista Tola, nella obreria di San Gavino di Torres, il che comportava anche l'amministrazione dell'ingente patrimonio della basilica, curato, dopo la sua morte, dal figlio don Vicente Amat.[73] Alcuni gioielli e argenti della nobildonna erano stati *emprendados*, ovvero dati in pegno o investiti per ricavarne denaro contante. Ad esempio, presso le monache di Santa Isabella erano stati messi a frutto ori e argenti, per un valore di duecento scudi, all'interesse del sei per cento.
I gioielli inventariati erano custoditi entro un cofanetto di conchiglia tartarugata, *concha tortugada*, con borchie, piedi, serratura e chiave d'argento. L'insieme comprendeva una *bandilla* d'oro smaltato in azzurro e rosso su fondo bianco, composta da centocinquantadue *piessas*, che donna Angela, figlia della defunta, dichiarava essere di sua proprietà e di averla prestata alla madre perché la impegnasse per supplire così alle necessità in cui si trovava, con la promessa di riscattarla quanto prima e restituirgliela, una statuetta di San Gerolamo con un leone in oro e smalto rosso, trenta bottoni d'oro con smalto nero, bianco e rosso, due *joyas* di perle fini a forma di piuma, una più grande dell'altra, un'altra *joya* con varie figurette in mezzo e smalto bianco, un piccolo braciere d'argento.
Nella casa della defunta si trovavano altri oggetti particolarmente preziosi e significativi del gusto del tempo, come la statuetta del Bambino Gesù, su una pedana nera con fiori dorati, ornata da quattro fiocchi di orecchini antichi, d'oro con pietre bianche, tre vasetti d'argento con fiori di smalto azzurro e altri tre simili fiori e una collezione di ninnoli costituita da una decina di piccoli pezzi d'argento fra cui diversi piattini, vassoi e una piccola fruttiera di corredo, «*todo muy chico*», tutto

molto piccolo, come per una casa di bambola. Il gusto dei piccoli oggetti è rivelato anche dalla presenza di due presepi di corallo, di probabile origine trapanese, custoditi dentro due nicchie piccole di legno ordinario con sportello.
Tra i gioielli figuravano due paia di bottoni in filigrana d'oro, un paio di pendenti d'oro con rubini e una perla in ciascuno (forse quelli della dote), una catena d'oro, portoghese, lunga tre palmi e mezzo quarto, con appeso un reliquiario d'oro, rotondo, col suo cristallo, un anello d'oro "alla francese", con sei pietre bianche e una grande quadrata al centro, che apparteneva alla Vergine Assunta della basilica di San Gavino di Torres; due braccialetti di cristallo, uno verde e l'altro azzurro, tre anelli "alla francese" d'argento, due col ritratto della marchesa e due pietre bianche e uno con nove pietre. Dentro una cassetta d'argento dorato e decorata a fiorami erano conservati due orecchini d'oro smaltato a cerchio col pendente e due pietre verdi in ciascuno e tre paia di bottoni d'oro con pietre verdi e bianche.
Le novità sono rappresentate, ancora una volta, dagli anelli "alla francese" e, in particolare, dai due con la miniatura della marchesa, che sono probabilmente fra le ultime acquisizioni del suo corredo.
Le innovazioni introdotte dal Piemonte in Sardegna nell'agricoltura e nell'allevamento, con l'incremento nelle rese della produzione vinicola, olearia e cerealicola, determinarono un aumento dei redditi delle classi proprietarie dei terreni dati in affitto e della classe mercantile in generale. Lo confermano, indirettamente, sia il netto aumento dell'attività edilizia nelle città che le descrizioni degli arredi delle abitazioni gentilizie e borghesi e dei preziosi contenute negli inventari. L'influsso piemontese, e quindi francese, appare ormai pervasivo, anche se non scompaiono del tutto alcuni aspetti dell'arredo legati alla plurisecolare tradizione ispanica.
Esemplare, al riguardo, l'inventario redatto il 25 settembre 1758 dei beni di don Antonio Manca, conte di San Giorgio, Capitano Generale della fanteria miliziana nel 1739, Reggente del Supremo Consiglio di Sardegna nel 1749, Gentiluomo di Camera di Sua Maestà nel 1755, Reggente Giubilato nel 1756, Cavaliere dell'Ordine di San Maurizio e Cavaliere dell'Ordine della Gran Croce, che abitava nella dimora gentilizia che va sotto il nome di palazzetto d'Usini, in piazza Tola.[74] Fra i numerosi e raffinati arredi, un astuccio da scrivania portatile in argento figurava nella stanza in cui era anche una piccola cassaforte di noce nella quale erano custoditi i gioielli, anch'essi di gusto aggiornato. Vi erano, fra gli altri, una *lasada* in argento col pendente, più vicina alla francese *Sévigné* che al tipico *laso* spagnolo in oro e pietre colorate, nella quale erano incastonati 183 diamanti, fra piccoli e grandi. Ad essa erano abbinati i due pendenti per orecchini, con tre pendoni ciascuno in forma di mandorla, le caratteristiche *girandoles*, con 118 diamanti fra grandi e piccoli; c'erano anche due anelli d'oro, uno con smeraldo e dieci astine di diamantite attorno e l'altro con due smeraldi e due puntine di diamantite, una *beata* (presumibilmente l'equivalente della *devota*) ovvero una collana di perle fini, 1495 fra piccole e grandi, con altre 48 perle grandi e 11 piccole nel tratto pendente in verticale con all'estremità una perla grande; numerose perle di fiume, o *aljofares*, e altre perle da conto, 150 fra piccole e mediane. Appartenevano al defunto le mostrine con catenella d'oro e la croce piccola in oro e smalto dell'Ordine di San Maurizio e la croce grande di Cavaliere della Gran Croce, con smalto e corona grande d'oro e, in un'altra scatola, due anelli, uno d'oro con cammeo e 17 diamanti piccoli e l'altro con 7 pietre, 6 bianche piccole e una verde in mezzo. Inoltre, non potevano mancare nel suo corredo la tabacchiera, elemento fondamentale dell'abbigliamento aristocratico, in questo caso di tartaruga e oro, probabilmente lavorata in Francia col metodo del *piqué*, e l'orologio da tasca in princisbecco[75] con due casse, di probabile provenienza inglese. Il Conte possedeva anche un orologio in oro e smalto (*caja de repeticion*) con la *chatelaine*, una sorta di fibbia fissata alla cintura, con seta verde profilata in princisbecco, catenina in lamine di princisbecco e smalto, con appesi, oltre all'orologio, due sigilli incastonati in oro coi sostegni in corniola e cammeo, una chiave e un reliquiario d'oro con il *lignum crucis* e una reliquia di San Francesco d'Assisi. Immancabili poi le *evillas*, le fibbie alla moda, d'argento con pietre bianche (*strass*) per le scarpe e per le cinture femminili.
Anche fra i gioielli di don Stefano Manca y Pilo, marchese di Mores, di cui dà testimonianza l'inventario redatto nel 1761,[76] ve ne sono di antichi e di moderni.

88. *Vergine delle Grazie*, ultimo quarto sec. XV
simulacro ceramico vestito, Sassari, Santuario della Vergine delle Grazie, San Pietro di Silki.
La piccola Madonna ceramica, la cui fisionomia rimanda alle "belle Madonne" dell'area boema, è più conosciuta con le vesti e la parrucca di foggia ispanica seicentesca e con il capo ornato dalla preziosa corona d'oro.

89. *Corona per statua*, sec. XX
oro sbalzato e cesellato con rubini e perle, 4 x 3 cm, Sassari, Santuario della Vergine delle Grazie, San Pietro di Silki.
Orefice sassarese. Ornamento del simulacro ceramico della Vergine delle Grazie. La minuscola corona del Bambino riproduce fedelmente l'originale tardogotico di impronta catalana, realizzato probabilmente nella seconda metà del Cinquecento e successivamente trafugato.

90. *Corona per statua*, prima metà sec. XVIII
oro sbalzato e cesellato con gioielli, pietre preziose e perle applicati, 13,5 x 8,5 cm, Sassari, Santuario della Vergine delle Grazie, San Pietro di Silki.
Orefice sassarese. Ornamento del simulacro ceramico della Vergine delle Grazie. Sulla corona di foggia tardoseicentesca, sbalzata a fogliame e simile ad analoghi modelli napoletani e siciliani, sono applicati, secondo l'usanza spagnola, alcuni gioielli di gusto tardorinascimentale: due tipici *pinjantes*, una lucertola in oro e smeraldi *cabochon* e un'aquila in oro, smalti e pietre preziose, due *joyas* ovali, oltre a perle, quarzi e piccoli fiori in oro, smalto e rubini.


88


89


90


90a

Al primo gruppo appartiene un prezioso pendente con catene, di foggia seicentesca, accuratamente descritto come *joya* d'oro raffigurante un cagnolino di smalto bianco con uno smeraldo in mezzo e due rubini ai lati e un altro rubino nel collare e altri nove rubini nel piedestallo, con quattro smeraldi e tre perle pendenti, fini e grandi, e in cima uno smeraldo e una perla pendente e nelle catenelle due rubini per lato, che potrebbe essere un gioiello ereditato oppure una copia settecentesca ed è probabilmente lo stesso che troviamo inventariato nel 1805 tra i preziosi del Duca dell'Asinara, suo diretto discendente, come «un cagnolino con perle e smeraldi».[77] Sembrerebbero invece contemporanei la negretta d'argento con ventuno diamanti piccoli e due grandi e trenta rubini, probabilmente abbinata alla *lasada*, il fiocco d'oro e argento con cento diamanti, e ottanta rubini, da portare appeso al collo col nastro di seta nera, cui erano abbinati i pendenti, montati in argento dorato, con trentaquattro diamanti e altri sei diamanti grandi e trenta rubini in ciascun pendente e gli anelli, rispettivamente con tre diamanti, di cui maggiore il centrale, e quattro diamanti e tre rubini, uno dei quali maggiore degli altri, e l'insieme composto da *gargantilla*, *manillas* e *pendientes* di perle fini.
L'inventario dei beni di donna Stefania Manca y Amat, contessa di Ittiri, fornisce un quadro esaustivo dei preziosi caratteristici dell'alta nobiltà cittadina del tempo e la conferma della diffusione delle novità della moda, seguite dalle dame sassaresi al pari delle torinesi o parigine. Possiamo anche conoscere i nomi degli argentieri ed orafi torinesi e genovesi suoi fornitori, con l'indicazione degli oggetti acquistati, prevalentemente dal 1758 al 1766, e della spesa sostenuta in lire di Piemonte.[78]
Dal *negociante de joyas* Giovanni Angelo Grandi la contessa aveva acquistato un fiocco di perle con abbinati due bottoni, un paio di bottoni con 30 diamanti a *fassetta* (il 18 settembre 1759), un altro *laso* e due *pendientes*, 9 fiori da portare sui capelli e una *gargantilla* di perle e granati. Quest'ultima coincide probabilmente con la *gargantilla* composta da 322 perle fra grandi e medie, con 42 rubini grandi, medi e piccoli e sei granati, con dodici castoni d'argento che viene inizialmente valutata 550 lire sarde e successivamente 248, declassando rubini e granati come pietre *doublé*. La stessa svalutazione subiscono i pendenti, del medesimo gusto, i fiocchi (*alasadas*) e le rosette abbinate. Nell'inventario, in luogo dei *flores*, troviamo un paio di orecchini di diamanti *a roseta* che servono anche da *flores de cabessa* e sette *agujas*, l'equivalente dei *clavos*, a forma di piccolo fiore con diamanti e rubini, che corrispondono ai residui sette *flores*, mentre non compaiono i bottoni con diamanti. Dalla vedova Piglias e figlio acquistò un astuccio d'oro (inventariato), da Bena e Giacomini un paio di *pendientes* di diamanti, forse gli stessi inventariati come «*pendientes de diamantes compuestos a roseta*», stimati 162 lire e 10, contro le 250 lire piemontesi dell'acquisto. Da Serafino de Candia acquistò un gioco di perle piccole, non rintracciabile nell'inventario, e dal gioielliere Giacomo Pio Giava, preziosi per 160 lire piemontesi.
Fra le ricevute relative all'acquisto di preziosi, elencate nell'inventario, figurano anche quelle per quattro pezzi di perle fini, del valore complessivo di 395 lire, 16 soldi e 4 denari, difficilmente identificabili con la *gargantilla* di 340 perle piccole e granati con pendente d'oro e con la coppia di bracciali di ventiquattro fili di perle con sessanta perle ciascuno e la fermatura dorata con due cammei falsi, menzionati dall'inventario. Fra gli acquisti figurano anche un anello con diamante, una *muestra* (insegna) d'oro, e un paio di *evillas* e di *pendientes*.
Di anelli con diamante l'inventario ne elenca tre: uno con tredici diamanti, del valore di 150 lire, uno con cinque altri piccoli e quattro rubini, del valore di 35 lire, uno con un diamante *de fondo* contornato con diamanti piccoli *brillantados*, del valore di 625 lire. Nell'inventario sono elencati anche altri gioielli: si tratta di due bracciali composti ciascuno da undici fili di granati con i fermagli d'argento nei quali sono incastonate sessantotto perle piccole e dieci piccoli granati, un paio di orecchini a rosetta con pietre bianche montate in argento, un girocollo (*gargantilla*) composto da diciannove *piessas* di marcassite e acquamarina, cui si accompagnava un paio di pendenti del medesimo genere, una scatola d'oro del peso di tre once e una di *origuela* foderata d'oro, un rosario di vetro azzurro con sedici incastri di filigrana d'oro, un Crocifisso di madreperla e due medaglie d'oro e filigrana con l'effigie della Vergine e del Salvatore, un paio di orecchini a cerchio d'oro, due paia di orecchini da lutto, neri, con smalto e giaietto e montatura in oro e a rosetta con montatura in argento, fibbie d'argento con file di brillanti ma anche con pietre di cristallo montate in argento, diversi ganci d'argento con e senza pietre.
I gioielli della contessa rivelano, ancor più di quelli esaminati in precedenza, la supremazia della moda di influsso francese, nella prevalenza delle montature in argento e diamanti "di fondo", con una lamina colorata sotto il castone, per accrescerne la luminosità, tagliati "a faccette perfette", "a rosetta" e "a brillante"; nell'abbondanza delle perle, nell'uso delle paste di vetro colorate al posto delle pietre preziose (le pietre *doublé*, ovvero doppiate con lamina colorata per imitare le pietre preziose), della marcassite e dell'acquamarina, considerate al pari delle pietre più pregiate, e dei granati, che nel Settecento ebbero un'ampia diffusione; nell'uso, infine, dei falsi cammei, forse un prodotto della manifattura Wedgwood, in auge negli anni settanta del secolo, come fermatura di braccialetto.
La presenza di gioielli "alla francese", comparsi già prima dell'avvento del Piemonte, si fa più frequente verso la metà del XVIII secolo e predomina nell'ultimo quarto. Ce lo conferma anche il corredo dotale della figlia del farmacista Salvador Mundula che, nel 1747, è composto da una croce d'oro "alla moda" con sedici pietre verdi e due bianche, un anello "alla francese" con sei pietre bianche fini, rotonde, attorno a un granato, due orecchini d'oro "alla francese" con quindici pietre, altre due paia di orecchini "alla francese", uno con diciotto pietre bianche e l'altro con quattordici pietre verdi, un paio di bracciali con fibbie d'argento, uno spadino d'argento per capelli, un rosario di granati legato in argento, un rosario di *cachumbo* con due medaglie d'argento. Il tutto viene stimato 68 lire dagli argentieri Francisco Pinna e Antonio Dais.[79]
Nei numerosi inventari del Settecento esaminati figurano numerosi i *lasos*, i fiocchi di vario genere e dimensione, mentre è rara la descrizione dei *petos* o *petillos*, che pure dovevano avere una certa diffusione, come testimoniano gli esemplari custoditi presso il Museo del tesoro del duomo di Sassari, il Museo di Bonaria e il tesoro della Vergine delle Grazie di Iglesias. Dal profilo triangolare, in oro traforato e cesellato, con incastonati "a notte" turchesi *cabochon* e cristalli bianchi lavorati a diamante, questo gioiello da corpetto è composto da tre corpi in forma di farfalla, uniti da ganci, con un fiore centrale in ogni corpo e in cima una piccola aquila mobile. Anche nel *petillo* di perle incastonate in oro, inventariato nel 1784 fra i preziosi di don Joseph, c'era un'aquila in cima.
Il corredo di argenti di don Joseph Manca dell'Arca, stimato da Giuseppe Giganti, pesava 27 libbre e 2 once ma sono i gioielli l'elemento più notevole: vi compaiono tutte le tipologie già conosciute nei corredi gentilizi del tempo, dagli orecchini d'oro con pendenti piriformi di corallo appesi ad un fiore di perle montate in oro, alle rosette di perle, ai pendenti di granati, alla classica *gargantilla* composta da quattro fili di perle. Vi sono poi alcuni gioielli di foggia tardorinascimentale, come quello in oro e pietre con una figurina d'oro che suona l'arpa, l'aquila montata in oro con pietre e il vaso di corallo appeso a catenelle con fiori d'oro e perle, che potrebbero anche essere rifacimenti settecenteschi, data l'assenza dello smalto. Sono elencati anelli di corniola, liscia e lavorata, ma anche con rubini e smeraldi: quello con soli smeraldi e una testa di moro accompagnava probabilmente il gioiello d'oro con perle e uno smeraldo grande nel mezzo e i quarantacinque smeraldi di media grandezza montati in oro. Non potevano mancare le insegne: ben tre croci dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, di differente grandezza, tutte montate in oro, ma anche un'insegna di smalto del Carmelo, ugualmente montata in oro.[80]
Una collana formata da diciotto rosette in oro e smeraldi, cui probabilmente era appesa la relativa croce pendente a sua volta da una rosetta, con sette smeraldi e sette diamanti piccoli, accompagnata da orecchini con smeraldi e diamanti e da un anello d'oro con un diamante affiancato da tre piccoli diamanti per lato, figura anche nel ricco corredo di don Simone Farina, signore di Monti,[81] discendente di quel Gavino Farina, medico di camera di Sua Maestà cattolica, che aveva donato alla cattedrale la statua reliquiario del San Gavino *de plata* e di cui il discendente conservava gelosamente fra le carte il testamento redatto a Madrid nel 1698 dal notaio Juan de Cordova. Anche fra i preziosi di don Simone ne troviamo diversi di modello rinascimentale, non sappiamo se autentici o rifatti nel Settecento, come era consuetudine, accanto ad altri alla moda. Si tratta di due *joyas* d'oro, la prima in forma di graticola con fiori, in cima alla quale è una statuetta di corallo rosso che rappresenta la Concezione, con sette pendenti di corallo, simile ai *retablitos* di fattura spagnola o siciliana del primo Seicento; la seconda, in oro con sei perle, tre pietre rosse e un diamante in mezzo, reca in cima un animale con sopra una divinità, secondo il modello tardomanieristico diffuso in tutta Europa.
Sono probabilmente originali del Seicento le due *joyas*, una smaltata con perle e rubini e l'altra smaltata con pietre bianche e undici pietre rosse e in mezzo una pietra più grande, custodite assieme ad un orologio di cristallo in una scatola ugualmente di cristallo con la cerniera d'oro. A marcare la modernità sono anche una *pluma* d'oro guarnita di perle grandi e piccole e tredici pietre preziose rosse e i consueti bracciali composti da due fili di perle, un fiocco di corallo, con la sommità in forma di serpente appeso ad una catena d'oro, i braccialetti di perle e granati mescolati, un collare di madreperla e granati, probabilmente del tipo detto *devota*, col filo pendente di granati e madreperla che reca appeso un cuore di corallo rosso con al centro una pietra bianca incorniciata d'oro con cinque perle; una collana di grani d'ambra col nastro passante di seta nera, in voga nell'ultimo terzo del secolo, e un altro collare di *piedra de asero*, marcassite, cui è abbinato un paio di braccialetti dello stesso materiale.

I tesori delle chiese

Della notevole diffusione dei gioielli nelle classi medioalte della Sardegna moderna, quelli dai quali discesero le più comuni tipologie del cosiddetto gioiello popolare, oggi restano ben poche testimonianze e, fra queste, le più rilevanti sono rappresentate da alcuni "tesori", o raccolte di preziosi ex voto donati in varie epoche dai fedeli a venerati simulacri, in prevalenza della Vergine Assunta o piccole Madonne col Bambino, di fama miracolosa e oggetto di particolare devozione.
In molti casi anche queste raccolte, pur testimoniate dagli inventari sette-ottocenteschi, sono andate disperse in quanto i gioielli sono stati spesso venduti per coprire le spese di riparazione della chiesa o dei suoi arredi, oppure trafugati.



91



91a

91. *Pendente a cuore*, ultimo quarto sec. XVIII
oro in filigrana, perle, cammei e quarzi, lunghezza 12,5 cm,
Iglesias, tesoro del santuario della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. Ex voto a forma di cuore, composto
dall'assemblaggio di diversi gioielli dello stesso periodo,
con cammei di conchiglia, perle di fiume e quarzi bianchi.



92



93

92. *Gioia da corsetto*, primo quarto sec. XVIII
oro in lamina, traforato, sbalzato e cesellato con cristalli
bianchi, lunghezza 18 cm, Iglesias, tesoro del santuario
della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. La lavorazione a fogliame, tipica
del primo Settecento spagnolo, e la foggia sono simili a
quelle del pettorale del duomo sassarese. La tradizione
vuole che sia stato donato alla Vergine dalla Municipalità
nel 1735, a seguito delle ripetute invasioni di cavallette.

93. *Pendente a fiocco*, primo quarto sec. XVIII
oro traforato e bulinato con cristalli, granati a tavoletta
e perle, lunghezza 13 cm, Iglesias, tesoro del santuario
della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. La lavorazione a fogliame del *laso*,
caratteristica della prima metà del Settecento, apparenta
questo gioiello al pettorale donato alla medesima statua.
Al fiocco è appeso un piccolo pendente di foggia
seicentesca con un minuscolo arciere a cavallo.

Valga per tutti l'esempio del corredo del venerato simulacro di *Nostra Signora di Valverde* ad Alghero, qual è testimoniato da una fotografia del primo Novecento (fig. 72).[82] La devozione alla piccola statua ceramica quattrocentesca di provenienza toscana, recentemente restaurata, si accrebbe in occasione delle due gravi pestilenze che afflissero la città nel 1518 e nel 1580 e l'entità dei preziosi ex voto aumentò ulteriormente nel Seicento, quando venne ampliata la chiesa, tanto che, nel 1698, utilizzando 66 gioielli donati alla Vergine, si realizzò a Cagliari una preziosa corona, del costo di 1016 lire, che conteneva 145 smeraldi, che fu rubata nel 1960.

Per quanto si può giudicare dalla vecchia foto in bianco e nero, doveva trattarsi di un gioiello non comune: dal cerchio di base, ornato da castoni rettangolari con pietre preziose, si dipartivano quattro fioroni gemmati con stella superiore e prolungamenti curvilinei, anch'essi gemmati, riuniti sulla sommità e sormontati da una croce gemmata e gigliata, negli intervalli erano *bouquets* di fiori ingemmati e smaltati, di gusto "naturalistico". Sulla veste della Vergine, di tipica foggia spagnola, erano appuntate catene in oro, smalti e perle, *lasos* e *joyas* in filigrana d'oro e perle di fiume, pendenti di orecchino, cammei incastonati in oro e diversi piccoli orologi.

Abbiamo analizzato alcuni fra i più significativi "tesori" sopravvissuti, nel nord come nel sud della Sardegna, che offrono un campionario limitato ma al tempo stesso rappresentativo delle diverse epoche e, fra questi, abbiamo scelto i corredi delle Madonne Assunte del duomo di Sassari[83] e della collegiata di Nulvi, delle due Vergini miracolose delle Grazie, rispettivamente di San Pietro di Silki a Sassari e della chiesa dei Cappuccini di Iglesias, nonché i corredi della Madonna del Carmelo e della Vergine di Bonaria di Cagliari.

I tre simulacri lignei dell'Assunta, raffigurata dormiente secondo la tradizione ispanica di origine bizantina, tardocinquecenteschi e del primo Seicento, in realtà dei manichini con scolpiti soltanto il volto, le mani e i piedi, venivano rivestiti con vesti preziose ricamate d'oro, incoronati col diadema a raggiera e la corona d'argento e ornati dai preziosi donati dai fedeli.

Il corredo veniva periodicamente inventariato, al pari degli arredi e strumenti liturgici d'argento, e proprio dall'esame degli inventari si può dedurre la consistenza del "tesoro" e l'entità delle perdite.

Fra i gioielli più antichi dell'*Assunta del duomo di Sassari* sono tre bei pendenti, i cosiddetti *pinjantes de cadena* di gusto manieristico, diffusi in tutta Europa dalla metà del Cinquecento e, in area iberica, con una predominanza di soggetti sacri in luogo dei profani. Il primo è un pendente in oro, smalto, pietre bianche e perle di fiume con due catenelle formate da anelli alternati a minuscole rosette, una *joya* centrale con pietre bianche a tavoletta, sormontata da un angioletto in corallo che suona il liuto e contornata da una fila di castoni con pietre bianche a tavoletta e perle di fiume pendenti (fig. 67). Il secondo, di simile foggia, ha la *joya* centrale di forma vagamente triangolare, sormontata da un minuscolo pellicano e le perle pendenti di maggiori dimensioni (fig. 66). Il terzo è costituito da un'aquila bicipite coronata, simbolo cristologico ma anche imperiale assai diffuso nella Spagna degli Asburgo, dal corpo ovale smaltato di nero con sopra applicata una rosetta con pietre bianche a tavoletta e smalto verde, mentre tre piccole rosette con pietra centrale e smalto verde sono applicate sulle ali e sulla coda (fig. 68).

Al terzo quarto del Seicento risalgono tre gioielli caratterizzati dall'uso delle *aljofares*, le piccole perle di fiume o barocche. Si tratta di una coppia di fiocchi in oro e smalto nero e bianco, i caratteristici *lasos*, tempestati di perle di tre diverse grandezze, disposte in file a formare nove piccole rosette (fig. 75); di un pendente in lamina d'oro traforata, parzialmente smaltata in nero e ornata da rosette di perle che includono granati e incorniciano una lastrina di lapislazzuli con dipinte Sant'Anna, la Vergine e il Bambino (fig. 76) e, infine, di una coppia di bracciali con quattro fili di perline e con la fermatura in oro traforato con motivo floreale e smaltato in bianco e nero (fig. 74).

Della seconda metà del Seicento è il bel pendente a rosetta in oro e smalto rosso e bianco lumeggiato d'oro, azzurro nel *verso*, con granati, di ispirazione "naturalistica" spagnola o siciliana (fig. 77).

Dell'ultimo quarto del secolo è la coppia di *estrellas*, gioielli di forma stellare in filigrana d'oro e pietre bianche, che venivano spesso cuciti alle vesti in luogo dei bottoni (fig. 78).

Alla fine del Seicento o ai primi anni del Settecento risale la bella croce pettorale dell'arcivescovo spagnolo Sicardo (1702-10). In oro traforato e cesellato a motivi floreali, con incastonate gemme bianche e azzurre, ha la tipica lavorazione a *hojarasca* (fogliame) dei gioielli spagnoli e siciliani del tempo (fig. 79).

Al primo terzo del Settecento e ad un orafo spagnolo può attribuirsi il bel pettiglio in oro, turchesi e cristalli bianchi, costituito da tre elementi a forma di farfalla e sormontato da una piccola aquila con una freccia nel becco posata su uno stelo mobile, la caratteristica *tembladera*. Si tratta del gioiello più appariscente nell'abbigliamento femminile del primo Settecento (fig. 80).

Ancora al Settecento appartengono due anelli, il primo femminile, in oro, argento e pietre bianche (diamanti?) tagliate a rosetta e incastonate "a notte", privo di marchio (fig. 83), e il secondo prelatizio, in oro col marchio pontificio, col castone ornato da un elegante motivo a onde e uno zaffiro rettangolare (fig. 82).

Tra la fine del Settecento e il primo Ottocento un orefice napoletano o siciliano eseguì il fiore di elicriso con foglie, al centro del quale è incastonato uno smeraldo contornato da brillanti, donato alla Vergine dalla Marchesa di San Saturnino nel 1823 (fig. 81).

Sono di foggia classicistica, tipica del primo Ottocento, i tre anelli con corniole e topazi dal semplice ed elegante castone.

Alla fine del XIX secolo risale il bracciale in oro e corallo con grappoli d'uva e fogliame, caratteristico prodotto napoletano (fig. 84), così come gli orecchini con pendente, anch'essi in oro e corallo.

Non appartengono al tesoro dell'Assunta del duomo di Sassari, ma fanno parte della medesima sezione ori del Museo Diocesano, anche le due preziose mezze corone per dipinto in argento dorato a fusione, sbalzato e cesellato, con pietre preziose di vari colori, realizzate non oltre il primo decennio del Seicento per il quadro trecentesco di *Nostra Signora del Bosco*, sull'altare maggiore della cattedrale (fig. 73). Si tratta della preziosa e raffinata realizzazione di un argentiere locale, a conoscenza sia dei modelli tardocinquecenteschi italiani che di quelli catalani. In particolare, la mezza corona posta sul capo della Madonna ha la fascia di base ornata da piccole cartelle a rilievo di diverse fogge, con al centro castoni ovali e rettangolari alternati con pietre colorate, a simulare il motivo delle *bandas* rinascimentali. Sulla cartella mediana è applicata una *rosa* in oro e diamanti a faccette, formata da una rosetta centrale da cui si dipartono otto raggi curvilinei, intervallati all'estremità da un diamante, in tutto simile a quella che figura nella parte inferiore del *pinjante* con l'angelo alato, compreso fra i gioielli dell'Assunta.

Anche il corredo dell'*Assunta di Nulvi*, in parte fissato al grande diadema argenteo a raggiera (fig. 85), presenta delle interessanti sopravvivenze.

Fra i gioielli più antichi, databili ai primi decenni del Seicento, sono tre frammenti di *bandas*, formati da piccoli elementi in oro, pietre e smalti, accostati e legati da un nastro o un filo passante. Il primo è composto da due soli elementi in oro, corallo e giaietto alternati; il secondo è formato da 17 elementi di foggia quadrangolare in filigrana d'oro con quarzo rosa centrale a tavoletta, quattro piccole perle ai lati e tocchi di smalto bianco e celeste. Il terzo è composto da 15 *piezas* e 14 *entrepiezas*, accostate a formare un disegno continuo, in filigrana d'oro e quarzi rosa a tavoletta con cornici curvilinee.

Alla seconda metà del Seicento risalgono la *joya de pecho* con cornice ovale in filigrana d'oro e perle di fiume che incornicia l'effigie di Santa Teresa (canonizzata nel 1621), dipinta su stoffa o pergamena e protetta da una lastrina di cristallo, e la piccola *joya* devozionale di forma rotonda, ugualmente in filigrana d'oro e perle di fiume, con al centro un Sant'Antonio da Padova col Bambino Gesù in madreperla. Sono seicenteschi anche i due pendenti da orecchino a lampione in filigrana d'oro.

Vi è poi un singolare e composito gioiello formato dall'assemblaggio di tre diversi elementi: un supporto cuoriforme in lamina d'oro traforata e incisa, risalente al tardo Ottocento, su cui è applicato un settecentesco


94


95


96

94. *Spillo*, metà sec. XVIII
filo d'oro e quarzi, lunghezza 5,7 cm, Iglesias, tesoro del santuario della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. Caratteristici *clavos*, gli spilloni per capelli con stelo d'argento e testa d'oro con pietre bianche, nella foggia a stella.

95. *Spillo*, metà sec. XVIII
lamina d'oro e quarzi, lunghezza 6 cm, Iglesias, tesoro del santuario della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. Caratteristici *clavos*, gli spilloni per capelli con stelo d'argento e testa d'oro con pietre bianche, nella foggia a rosetta.

96. *Orecchini*, fine sec. XVIII-inizi XIX
oro in lamina traforata e cesellata, filigrana con perle, lunghezza 7,2 cm, Iglesias, tesoro del santuario della Vergine delle Grazie.
Orefice napoletano. Gli orecchini a forma di grappolo d'uva, con gli acini costituiti da minuscole perle di fiume e le foglie di vite in oro, hanno la lavorazione caratteristica dei gioielli napoletani e siciliani della fine del Settecento.

pendente a forma di cuore trafitto da una freccia (simbolo utilizzato in Spagna dai seguaci di San Juan Eudes o da alcune Confraternite della Passione e spesso associato al simulacro dell'Addolorata) in filigrana d'oro e pietre colorate e sfaccettate. A questo corpo superiore è appeso un fiocco tardoseicentesco, il caratteristico *laso* con pendenti a forma di rosetta in filigrana d'oro con pietre rosse, che in origine forse costituiva la parte centrale di una *banda* o *cadena*.

Fanno parte del corredo anche diversi pendenti a croce sei-settecenteschi. Al Seicento risalgono la bella croce in oro battuto e filigrana con pietre rosa e rosse incastonate "a notte" e quella formata da rosette in filigrana con pietre gialle, appesa ad un elemento verticale costituito da tre rosette. Ugualmente seicentesca la bella croce-reliquiario del decano, di produzione locale, gigliata, con due angioletti alla base, realizzata in oro a fusione, traforato e cesellato.

Sono settecentesche la raffinata croce con quarzi citrini, appesa a cinque elementi rettangolari, con stella centrale e bracci di foggia floreale, finemente cesellata nel retro con motivi fitomorfi, e le due simili croci pendenti in oro e pietre rosse, antecedenti della *zoia*, tipica del costume popolare, formate da un elemento superiore di forma vagamente triangolare con incastonate tre pietre, da cui pende l'elemento verticale, costituito rispettivamente da cinque e da sette segmenti rettangolari con incastonate pietre, cui è appesa la croce raggiata con otto pietre che, nel braccio inferiore, sono disposte a rosetta.

Ai primi del Settecento risale una coppia di pendenti di orecchino in filigrana d'oro, perle barocche e corallo, formati da due fiocchi, uno sopra l'altro, con appesa una minuscola campana di corallo.

Vastissima è poi la dotazione di anelli del simulacro e tale da rappresentare un vero e proprio campionario delle fogge di questo ornamento nell'arco di almeno quattro secoli. Una felice sintesi visiva è data dagli anelli che ornano le mani della Vergine, certo i più antichi, così come lo sono i gioielli fissati al suo diadema. Gli anelli vengono anche infilati in lunghe catene d'oro, utilizzate per completare il corredo di oreficeria indossato dall'Assunta il giorno di ferragosto (figg. 86-87).

Il quattrocentesco simulacro ceramico, di origine nordica, della *Vergine delle Grazie in San Pietro di Silki* (fig. 88),[84] custodito entro una nicchia chiusa da un cristallo di un solo pezzo e bloccata da una serratura, nel 1742, all'epoca in cui fu redatto il primo inventario degli arredi della chiesa pervenutoci, sulla veste azzurra ricamata d'oro aveva cucite gioie e coralli, mentre sul capo reggeva una corona imperiale d'argento.[85] Nell'inventario redatto quattro anni dopo, si specificava che la corona della Vergine era d'argento dorato e che una coroncina d'oro guarnita di perle ornava il capo del Bambino Gesù. Nell'inventario del 1764 compariva un'annotazione particolare: «Si avverte che la reverenda madre e abbadessa Andrioto ha in suo potere



97

97. *Corona per statua*, sec. XIX
argento in filigrana e pietre colorate, 27,5 x 32,5 cm,
Iglesias, tesoro del santuario della Vergine delle Grazie.
Orefice cagliaritano. Il caratteristico ornamento,
generalmente riservato alla Vergine Assunta dormiente,
in questo caso si distingue per l'originale lavorazione in
filigrana d'argento, l'esuberanza del disegno e la policromia
data dai cristalli di vari colori.

due vestiti e mantelli della Vergine, quello di broccato azzurro e il nuovo, che fece il detto Carnella (un devoto), la corona imperiale d'oro, con incastonate pietre preziose e guarnita da perle fini e diamanti, con tutte le gioie e gli ornamenti della stessa Vergine, anch'essi guarniti e tempestati di diamanti, con altre varie pietre preziose in numero di ventuno». Di alcune di queste gioie, una parte delle quali erano cucite alla veste della Vergine, nell'inventario redatto nel 1772 si diceva che erano antiche.[86]

Nulla o quasi rimane oggi del piccolo tesoro della Vergine inventariato nel Settecento, fatta eccezione per la corona d'oro della Madonna (fig. 90); quella del Bambino, trafugata, venne riprodotta rispettandone la foggia tardocinquecentesca (fig. 89). Le gioie furono in parte rubate, in parte impiegate, con le dovute autorizzazioni, per effettuare costosi lavori di riparazione della chiesa o dei suoi arredi. L'attuale tesoro è composto in massima parte da modesti e seriali gioielli novecenteschi.

Le due corone rappresentano tuttavia due validi prodotti dell'oreficeria locale, del tardo Cinquecento-primo Seicento la piccola (per quanto è possibile giudicare dall'esemplare in copia) e della fine del Seicento-primo Settecento la grande.

La minuscola corona del Bambino Gesù ha il cerchio di base formato da due sottili fasce parallele con brillanti e una fascia intermedia granita decorata da rosette a cinque petali e rombi a superficie liscia alternati, con rubini incastonati nei rombi. Il fastigio è formato da cinque festoni con fioroni che, nel rombo centrale, recano incastonato un diamante. Nel vertice di ogni festone è inserita una rosetta a cinque petali, mentre una perla ne decora il centro.[87] Si tratta di un gioiello che, nella foggia e nell'ornamentazione, riprende i modi dell'oreficeria tardogotica di impronta catalana.

La corona della Vergine è in oro sbalzato, cesellato e ornato da perle e pietre preziose, con applicati gioielli di gusto tardorinascimentale, secondo l'usanza spagnola. Il cerchio di base è costituito da tre fasce parallele: la prima, sottile, è ornata da un fregio a punte di diamante, la seconda e la terza da cartigli alternati a finti castoni. Il fastigio è formato da foglie di acanto con otto fioroni, quattro dei quali collegati da due sottili fasce incrociate, decorate anch'esse a fogliame e sormontate, all'incrocio, dal simbolo imperiale della sfera con la croce, il cui centro è costituito da un quarzo bianco. La fascia inferiore della corona ha applicati castoni con quarzi bianchi, che figurano anche nelle due fasce incrociate, mentre l'intera superficie del monile è ornata da perle barocche e minute applicazioni, secondo un disegno floreale, in oro, smalti bianchi e neri e piccoli rubini. Sul fronte anteriore è applicato un tipico pendente manieristico, di probabile provenienza spagnola, databile tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento: si tratta di una lucertola d'oro e smalto verde il cui corpo è costituito da undici smeraldi *cabochon*.

Sul fronte posteriore della corona è applicato un altro tipico gioiello del primo Seicento: il pendente a forma d'aquila in oro e smalto nero, il cui corpo centrale è costituito da una *joya* a rosetta con perle, diamanti e smalti bianchi e celesti e da una piccola rosetta di rubini con smeraldo centrale sulla coda, mentre le ali hanno incastonati dei rubini.

Altri due piccoli gioielli ornano, nei due lati, la fascia che sormonta i due fronti decorati della corona e sono costituiti, rispettivamente, da un topazio con contorno di brillanti e da un castone con smalti neri e bianchi e uno smeraldo centrale. Per la foggia e la ricchezza dell'ornamentazione, la corona richiama simili esemplari napoletani e siciliani di fine Seicento-primo Settecento.

È in prevalenza settecentesco il corredo della *Vergine delle Grazie* della omonima chiesa di Iglesias, inizialmente intitolata a San Saturno, quindi a Santa Chiara.

L'elemento più vistoso è il pettorale in oro e cristalli dalla caratteristica lavorazione a fogliame (*hoyarasca*) tipica dell'oreficeria spagnola del primo Settecento[88] e simile a quella dell'analogo gioiello dell'Assunta del duomo di Sassari (fig. 92). Il pettorale potrebbe essere stato donato alla Vergine a seguito del voto fatto dalla Municipalità nel 1735, in occasione delle ripetute invasioni di cavallette.

Di analoga fattura è il bel pendente a fiocco in oro traforato e bulinato, con cristalli di rocca, granati a tavoletta e perle, cui è appeso un più piccolo e più antico pendente di foggia tardoseicentesca, formato da una rosetta in oro, smalto e cristalli sormontata da una figurina di arciere a cavallo e retta da due catenelle, mutila delle perle pendenti (fig. 93).[89]

Allo stesso periodo possono risalire anche i *clavos* in oro e quarzi, di due differenti fogge, a rosetta (fig. 95) e stellati (fig. 94),[90] e i pendenti in filigrana d'oro, perle e granati.[91]

È tardosettecentesco il pendente a forma di cuore in filigrana d'oro con elementi di diversi gioielli: un grande cammeo centrale con profilo femminile, contornato da perline di fiume e circondato da rosette di due dimensioni, con quarzo centrale sfaccettato e perline e con sette piccoli cammei ovali con figurazioni classicistiche, disposti nel bordo e alternati a quarzi e tutti contornati da perline (fig. 91).[92]

Sarebbe stato donato ancora dalla Municipalità, alla fine del Settecento, il diadema in oro a filigrana e lamina incisa, dal gusto floreale caratteristico dell'oreficeria siciliana e napoletana del tempo, con foglie allungate, rosette e grappoli di brillanti,[93] cui si accompagnano gli orecchini d'oro a foglia di vite con grappoli di perle di fiume (fig. 96).[94]

Anche il minuscolo simulacro della *Madonnina* "miracolosa" custodito presso la chiesa del Carmine di Cagliari, rivestito alla maniera spagnola con abiti di foggia seicentesca in preziosi tessuti d'epoca, è ornato, a testimonianza di un culto vivissimo, da un corredo di gioielli in prevalenza seicenteschi (fig. 65), sopravvissuti al bombardamento del '43, che distrusse gran parte della chiesa e dell'annesso convento.

Narra la tradizione che la Madonnina, di proprietà di un signore della casata di Neoneli, presumibilmente un Alagon di Villasor, cui il feudo di Barigadu *susu*, di cui Neoneli faceva parte, pervenne nel 1597, venne portata da Roma e, poiché il nobile scampò ad un terribile naufragio, in segno di riconoscenza fece edificare, tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, il cappellone rinascimentale cupolato che la ospitava.[95]

Il simulacro, oltreché di un piccolo quanto prezioso corredo di gioielli cuciti sulle vesti, dispone anche dei cosiddetti complementi, quali due coppie di corone e un minuscolo giroviso. Le due corone più antiche, una vera e propria coroncina in oro sbalzato, traforato e inciso, di foggia tardorinascimentale per la Vergine e un minuscolo diadema a raggiera per il Bambino, hanno alla base un fregio a piccole punte di diamante che figura anche nel giroviso della Vergine, in oro sbalzato con decoro a filigrana e diamanti a rosetta. Le due corone più recenti hanno la foggia caratteristica di alcuni gioielli ispanici degli anni '60-70 del Seicento, in oro con applicate piccole perle di fiume di diverso diametro, a formare un decoro a linee di contorno e piccole rosette. Di simile foggia sono, oltre alla coppia di *lasos* dell'Assunta del duomo di Sassari, anche un paio di orecchini della Pinacoteca Nazionale di Cagliari.[96]

Oltreché dai cosiddetti complementi, la statuetta è impreziosita anche da due scapolari rettangolari in filigrana d'oro e d'argento bagnato in oro, l'uno più grande dell'altro, i quali recano, su uno dei due rettangoli in filigrana, un piccolo bassorilievo della Vergine col Bambino, di foggia italiana, realizzato a fusione in oro e smalto e, di lato, la figuretta del cane, simbolo di San Domenico e dell'Ordine. Al maggiore dei due è inoltre appeso lo stemma domenicano in oro e smalto; entrambi sono dotati della relativa catena in filigrana e risalgono al XVII secolo.

Tra i gioielli veri e propri che ornano le vesti, segnaliamo quelli più antichi e preziosi, tutti di foggia seicentesca. Il primo è un bracciale, disposto per lungo, costituito da un frammento di *banda* composto da due elementi alternati, uno di forma quadrangolare, in oro e smalti con perla centrale, e l'altro rettangolare, e forse ottocentesco, in oro, smalti e due file di quattro perle ciascuna. La seconda è una catena, divisa in due parti, composta da elementi in oro e smalto, bianchi e neri, alternati, in forma di ruota dentata, collegati da anelli in oro; quindi tre tipici pendenti, o *pinjantes de cadena*, tardorinascimentali, molto simili a quelli di produzione siciliana e spagnola della prima metà del Seicento, già visti nel tesoro dell'Assunta del duomo di Sassari. Il più antico, mutilo della parte superiore con le catenelle, è quello di disegno più rigido e geometrizzante, in oro, smalti azzurri, diamante centrale, affiancato da tre cristalli bianchi disposti a triangolo, e cinque perle barocche pendenti.[97] Quello più completo, con catenelle e piccolo pendente superiore, in oro, smalto bianco con rubini, smeraldi e piccole perle di fiume, ha una foggia diffusa in tutto l'ambito europeo fino alla prima metà del Seicento. Rimanda invece all'oreficeria spagnola il pendente in forma di aquila coronata in oro, smalto bianco, nero e azzurro con smeraldi, rubini e scaramazze, che la tradizione vuole donato da Marianna d'Austria reggente di Spagna e appeso sul simulacro dal Marchese di Camarassa il 15 luglio 1668, sei giorni prima della congiura nella quale perse la vita.

Di ambito ispanico o siciliano sono due piccole *rosas*: la prima ha forma di fiore di zagara in oro, smalto bianco e verde e diamanti, con due piccole api ai lati, mancante della pietra centrale, ma in tutto simile al fiore di zagara in oro, smalto bianco e rubini, che compone, assieme ad altri, un bellissimo *bouquet* del primo Seicento, sul quale è posata una piccola mosca, appartenente al tesoro della Madonna di Trapani;[98] la seconda ha la forma di un piccolo sole, con nuvole e raggi fiammati e lanceolati, smalti bianchi e granato centrale quadrangolare sfaccettato.

Fra quanto sopravvive del corredo di preziosi del venerato simulacro della *Madonna di Bonaria* di Cagliari,[99] in prevalenza otto-novecenteschi (fra i quali figura un bracciale in oro e coralli ottocentesco, in tutto simile a quello del corredo dell'Assunta del duomo di Sassari), vi sono alcune interessanti testimonianze del Settecento, prima fra tutte un bel pettorale del primo quarto del secolo, composto da quattro elementi in forma di fiocco o farfalla, in oro lavorato a traforo a fogliame minuto, granati, piccole perle di fiume e quattro pietre ovali di vario colore, incastonate al centro di ogni elemento. Vi è poi un grazioso pendente a cuore, con due frecce incrociate, in lamina e filigrana d'oro, con piccole perle pendenti e che formano un più piccolo cuore all'interno, simile al pendente a cuore del tesoro della Madonna d'Itria di Monserrato[100] e imparentato coi gioielli siciliani della fine del XVII secolo-principio del successivo.[101] A questo stesso periodo potrebbero appartenere anche i due orecchini in filigrana d'oro e perline, con corpo superiore a rosetta e un grande *laso* cui sono appese tre rosette di forma allungata, simili a quelli del tesoro di Sant'Ambrogio a Monserrato,[102] mentre sembra più tarda, forse della fine del secolo XVIII, la coppia di orecchini in filigrana d'oro, turchesi e perline con pendente costituito da una grande pietra verde a goccia circondata da volute in filigrana e con cinque gruppi di perline pendenti.

Note

1. A. Sari 2000, pp. 141-158.

2. *Codice della repubblica di Sassari*, edito e illustrato dal Cav. Don P. Tola, Cagliari 1850, tomo I, parte seconda, cap. XXXVII.

3. L. Galoppini 1989.

4. M. Porcu Gaias 1996, pp. 59-60.

5. D. Rovina 2000.

6. L. Galoppini 1989, p. 31.

7. R. Delogu 1937, pp. 17-18.

8. Archivio di Stato di Sassari (d'ora in avanti ASS), Archivio Storico del Comune (d'ora in avanti ASC), b. 2, fasc. 1, vol. I, f. 40.

9. C. Tasca 1989, p. 158ss.

10. A. Sari 2000, pp. 151-152.

11. *La Corona di Aragona* 1989, p. 337, sch. 544.

12. *La Corona di Aragona* 1989, p. 345, sch. 556.

13. R. Delogu 1937, p. 25.

14. *La Corona di Aragona* 1989, p. 341, sch. 551.

15. G. Doneddu 1990.

16. F. Floris, *Feudi e feudatari in Sardegna*, I, Cagliari 1996.

17. C. Aru 1929, p. 200.

18. M. Porcu Gaias 2000, pp. 356-372.

19. Per Sassari: Biblioteca Universitaria di Sassari (d'ora in avanti BUS), Scaffale 9, Mss. 81/96, 61, 82/96, 89, 741, 1174/98, 815/18, 968; per Alghero: ASS, Notaio Simon Jaume, Cartella 1, inventari di: magnifico Geronimo Gujo y Duran, donnicello, 3 luglio 1571; magnifico Pere Tibau, 14 dicembre 1575; Joan Merzer, mercante catalano, 9 febbraio 1576; mestre Juan Fiori, conciatore, 3 giugno 1579; Angelo Giagaraccio, 18 settembre 1579; Jacobo Lercaro donzello, 26 ottobre 1579; Leonardo Meloni, farmacista, 8 gennaio 1580; Joachim Verdeguer, mercante, 12 settembre 1580; Michele Riera, mercante barcellonese, 18 settembre 1580; donnicello Antoni de Tola, 24 ottobre 1580; magnifico Andrea de Tola, 4 settembre 1581; Antonio Ayraldo, mercante di Alassio, 7 dicembre 1581; magnifico Joan Melarj, 13 novembre 1582; Antonio Ayraldo, mercante di Alassio, 7 dicembre 1581; Joannis Cabanes, 13 settembre 1582; Baptista Albert, mercante genovese, 18 novembre 1582; Gaspare Gujo y Duran, 3 febbraio 1591; Cartella 2, inventari di: Salvador Gujo y Duran, 20 luglio 1587; Juan Baptista Carcassona, 21 giugno 1588; Luis Gallo, farmacista, 25 agosto 1588; Gaspar Port, Consigliere quarto, 12 aprile 1589; Sebastiano Lopez, notaio, 28 agosto 1595; Geronimo de Ledda, signore di Costaval e conte di Bonorva, 19 dicembre 1595; Gavino Sircana, 5 agosto 1597; Antonio Sabuchs, mercante, 14 gennaio 1598; Pere Guiò y Duran, 20 settembre 1599; Pere Noffre de Ferrera, signore di Bonvehì, 17 dicembre 1604; Atti del notaio Estanj Michele, Cartella 2, atti sciolti, inventari di: miser Llaurenzo Dasta, 10 maggio 1583; Isabella Pontons, 12 agosto 1583. Per gli inventari cagliaritani cfr. A. Sari 2000, pp. 162-168.

20. Archivio Storico Diocesano di Sassari (d'ora in avanti ASDS), Fondo Capitolare (d'ora in avanti FC), Serie K, 1: «*Sas XXVI manillas et perlas suas et totas sas joyas et cosas suas, qui cussas li lasso pro sos bonos servitios dae issa apidos*».

21. BUS, Scaffale 9, Ms. 81/96 cit. Cfr. anche A. Sari 2000, p. 168.

22. *La joyeria española* 1998, p. 21.

23. M. Marini, M.L. Ferru 1989.

24. *L'oreficeria* 1977.

25. A. Tavera 1987, pp. 172-178; M. Dadea 1994, pp. 25-26.

26. J. Evans 1989, p. 97; *La joyeria española* 1998, p. 95.

27. J. Evans 1989, p. 101; *La joyeria española* 1998, pp. 116-117.

28. Cfr. il Cupido smaltato di bianco trovato nella tomba della regina di Cristina di Svezia in J. Evans 1989, plate 66; il Cupido bendato, smaltato di bianco in *La joyeria española* 1998, p. 141, sch. 91, datato alla seconda metà del XVII secolo. Nell'inventario di Don Antonio Quesada y Passamar, redatto il 3 dicembre 1703, è elencato un «*par de arracadas de oro pequenitas, bechura de cupido con sinco perlas pendientes*» (BUS, Ms. 00044, f. 224*v*), forse ereditati.

29. M. Porcu Gaias 2002, pp. 102-104.

30. A. Sari 2000, pp. 162, 165.

31. A. Sari 2000, pp. 162-167, *passim*.

32. La descrizione non consente una precisa identificazione della tipologia dell'orologio, ma poteva trattarsi di un orologio solare del tipo "dittico di Norimberga" oppure di un orologio francese, con cassetta in avorio e vetro sopra la bussola (cfr. *Musei e Gallerie di Milano* 1981, cat. nn. 28, 29, 34, 38,47).

33. BUS, Ms. 1161/2.

34. BUS, Ms. 124, f. 30ss. Sul personaggio cfr. M. Porcu Gaias 1996, p. 10. Cfr. anche A. Sari 2000, p. 182; M. Porcu Gaias 2000, pp. 381-382.

35. BUS, Ms. 629.

36. BUS, Ms. 00044, f. 58ss. Cfr. A. Sari 2000, p. 195.

37. BUS, Ms. 1173d/12.

38. BUS, Ms. 1037/2.

39. BUS, Ms. 00044, f. 26ss. ASS, Atti del Notaio Rustayn Giovanni, inventari, f. 136ss.

40. A. Sari 2000, pp. 182-189.

41. *La joyeria española* 1998, pp. 25-27.

42. M.C. di Natale 1989, p. 64, cat. I, 36, p. 103. Un pendente di questo tipo, dubitativamente attribuito ad area spagnola, è custodito nel Museo Poldi Pezzoli a Milano (*Musei e Gallerie di Milano* 1981, cat. 94, fig. 105, p. 344). Cfr. anche J. Evans 1989, tavv. 84 e 110.

43. ASS, Atti notarili Sassari città, copie, 1764, II, f. 432ss.

44. ASD, FC, Serie M, 10, foglio non numerato.

45. BUS, Ms. 00044, f. 26ss.

46. BUS, f. 174ss.

47. Col termine "*pinadeddu*", rimasto nella tradizione popolare sarda, si indicano sia un amuleto costituito da una pietra nera lucida, incastonata in argento (Nuorese), che una serie di amuleti collegati fra loro (Mores). P. Gometz 1995, p. 140.

48. A. Tavera 1988, pp. 131-182; *Sacro magico profano* 1994, pp. 37-47.

49. A. Sari 2000, pp. 186-187.

50. *La joyeria española* 1998, pp. 52-55.

51. BUS, Ms. 486, Ms. 00044, f. 45.

52. Inventario di Angel Virde Meloni, barone di Pozzomaggiore, BUS, Ms. 1173a/46, Ms. 00044, f. 174ss, inventario di Juan Esquinto cit.

53. ASDS, FC, Serie A, 13, f. 677ss.

54. BUS, Ms. 486.

55. BUS, Ms. 00044, f. 45.

56. BUS, Ms. 708. Cfr. anche A. Sari 2000, p. 187.

57. BUS, Ms. 1157-105 e 00044, f. 171*v*.

58. ASS, Atti notarili Sassari città, copie, 1766, III, f. 301, inventario di Caterina Balero Tealdi cit.

59. BUS, Ms. 00047, f. 27, 10 gennaio 1728.

60. BUS, f. 121, 2 febbraio 1731.

61. BUS, Ms. 000120, f. 108, 17 luglio 1717.

62. BUS, ff. 105 e 115, del 19 giugno e 17 dicembre 1717.

63. BUS, Ms. 000120, f. 24, 9 novembre 1711.

64. BUS, f. 70, 19 agosto 1715.

65. BUS, f. 151, 1 gennaio 1721.

66. BUS, f. 124*v*, 8 gennaio 1719.

67. BUS, f. 128, 3 settembre 1719.

68. BUS, Ms. 00044, f. 215ss, Ms. 45, f. 58ss.

69. ASS, Atti del notaio Abozzi, vol. 3, 22 gennaio 1728.

70. *La joyeria española* 1998, p. 53.

71. ASS, Atti notarili Sassari città, copie, 1742, II, f. 162ss., 10 gennaio 1742.

72. M. Valdes, "Acquisizione e consolidamento del patrimonio feudale attraverso logiche familiari: gli Amat", in *Archivio Storico Sardo*, XXXVIII (1995), p. 255.

73. ASDS, FC, Serie N, 2, *verso*, Registro del carico della Basilica, f. 36ss., 3, f. 1ss., 5, f. 1ss.

74. ASS, Atti notarili Sassari città, copie, 1759, I, f. 271ss.

75. Con questo nome si indica una lega composta da tre parti di zinco e quattro di rame, inventata da Christopher Pinchbeck (1670-1732), orologiaio londinese. Per la sua peculiarità era usata in luogo dell'oro per eseguire casse di orologi più economici ma di lavorazione accurata come quella dei modelli di lusso.

76. ASS, Atti notarili Sassari città, copie, 1761, II, f. 489ss.

77. ASS, 1805, I, f. 984.

78. ASS, 1783, I, f. 539ss.

79. ASS, 1747, I, f. 94.

80. ASS, 1784, III, f. 578ss.

81. ASS, 1790, II, f. 818ss.

82. A. Nughes, *Il Santuario di Valverde ad Alghero. Tradizione e storia*, Sestu 2003, p. 31.

83. M. Porcu Gaias 2002, pp. 36-40, 102-111.

84. M. Porcu Gaias 1998, pp. 81-115.

85. BUS, Ms. 620.

86. BUS Ms. 627.

87. M. Porcu Gaias 1998, p. 115.

88. P. Gometz 1995, p. 98; *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 325.

89. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 324.

90. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 240.

91. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 290.

92. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 322.

93. P. Gometz 1995, p. 123.

94. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 327.

95. G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861. La narrazione è riportata anche da M. Pintor 1941. Sull'originaria cappella cfr. I.S. Fenu, in A. Sari 1994, pp. 204-205.

96. P. Corrias Dessì 1990, p. 297.

97. La foggia è molto simile a quella del pendente con piccola aquila superiore, oro smalti, cristalli di rocca e perle, attribuito ad orafo siciliano della prima metà del Seicento in *Ori e argenti di Sicilia* 1989, p. 86, sch. I, 6.

98. *Ori e argenti di Sicilia* 1989, p. 80, fig. 43.

99. Sul Santuario di Bonaria cfr. P.A. Quero O.d.M. 2001.

100. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 300.

101. *Ori e argenti di Sicilia* 1989, sch. I, 64.

102. *Gli ornamenti preziosi* 2000, p. 295.



I segni della religiosità popolare

Ennio Dalmasso

«Le persone vedono solo
ciò che sono preparate a vedere»
Ralph Waldo Emerson, 1863

Per un tempo lunghissimo il “segno” ha inteso mostrare la soggezione di un individuo, di un animale o di un oggetto ad un padrone. Esso è stato il punto di riferimento per palesare da una parte l’appartenenza del segnato al suo Signore, essere superiore magico o religioso, e dall’altra il suo diritto ad essere da lui protetto.
Con questa valenza il “segno” è documentato nella storia biblica: l’*Esodo* (12,23 ss.) racconta che il loro Dio ha risparmiato gli Ebrei dalla morte facendo apporre un “segno di sangue” sulla porta delle loro abitazioni, e in una visione di Ezechiele (9,4 ss.) si dice che Dio fece “segnare” un “tau” sulla fronte degli uomini che volle salvare dallo sterminio della distruzione di Gerusalemme. Uguale valore è attribuito al “segno” nell’*Apocalisse* (7,3 ss.) e in altri passi delle scritture sacre.
In tempi lontani, espressione del “segno” furono le pietre, le conchiglie e altri oggetti, integrati talvolta con formule magiche: questi, ritenuti capaci di incamerare la potenza propria del soggetto divino del quale erano il simbolo, venivano chiamati a esercitarla in favore di chi li teneva vicini a sé.
Per i cristiani, che continuarono con le stesse valenze il rapporto di soggezione-protezione, la forma più frequente del “segno” fu la croce: chi la portava testimoniava la sua appartenenza al Cristo e conseguentemente acquisiva il diritto ad essere da Lui protetto.
Il “segno” della croce, che da prima consisteva nel semplice gesto fatto con la mano sul proprio corpo in occasione del battesimo o di altre ricorrenze religiose, venne poi scolpito sulle pietre dei sepolcri e nelle catacombe. Infine, la sua forma venne traslata in manufatti più o meno preziosi che, posti a completare i rosari oppure sorretti da un nastro di velluto annodato al collo o sospesi ad una catena, manifestano l’intendimento di conservare il contenuto magico-religioso del “segno”, almeno sino a quando il preziosismo suntuario, il modo di pensare e la moda hanno prevalso sul valore simbolico e lo hanno svuotato del significato sacro.
Lo stesso intendimento di voler conservare le valenze di “segno” in associazione alla preziosità, manifestato nell’antichità dalla testa della Medusa o da altre raffigurazioni mitiche, in ambito cristiano è attribuito ai volti del Cristo e della Madonna e alle immagini sacre delle medaglie. Anche il pendente a forma di cuore, conosciuto in altre culture come simbolo del pensiero e della coscienza e diffuso nell’emblematica cristiana, fiorita intorno al XV secolo, come simbolo della carità divina alla quale si fa appello per essere protetti, nasce dalla stessa concezione e subisce un’evoluzione che lo trasforma in monile.
Un altro esempio emblematico di questo processo è rappresentato da una particolare collana della tradizione sarda: la *gutturada*, di tipo a girocollo diffusissima ad Oliena e Dorgali, formata da fili di corallo (o pietre scure come granati o onice nella variante diffusa a Sarule e Orani),[1] interrotti da vaghi d’oro a formare cinque o sei poste. In questo esempio il sincretismo magico-religioso è chiaramente manifestato dalla derivazione della struttura della *gutturada* dalla corona del rosario, della quale ripete, conservandone persino la denominazione, la composizione in poste.
In altri casi gli oggetti conservano la valenza simbolica del modello antico, come i diffusissimi anelli con incastonate pietre contro il malocchio. Alcuni testi romani del periodo imperiale ricordano che in Egitto, all’epoca dei Faraoni, si portavano anelli che attribuivano al possessore la forza di neutralizzare gli influssi malefici. E ancora miti, leggende e favole delle culture popolari antiche e recenti raccontano le virtù magiche di anelli, orecchini, pietre e metalli preziosi.
Si deve infine ricordare che un tempo – maggiormente dilatato in ambito popolare – magia, religione e scienza erano sentite come inseparabili unità e che i confini definiti e le precise indicazioni date dalla Chiesa non hanno fatto scomparire, neanche ai nostri giorni, quel senso di magica suggestione, addirittura di commistione e di apertura all’ignoto e al soprannaturale, che le idee e le credenze popolari racchiudono in sé.

a fronte:
Rosario di Terra Santa (vedi fig. 195).

Il saggio tende a richiamare l'attenzione su alcuni temi della religiosità popolare formatasi istintivamente, spesso in modo gratuito, ma contemporaneamente indotta dall'azione della Chiesa, propria di «quelle persone che normalmente non fanno parte né dei libri di storia né dei testi di pedagogia e che pure rappresentano la maggior parte dell'umanità».[2] Attraverso l'analisi di manufatti realizzati tra la fine del secolo XVI e i primi anni del XX, si leggeranno gli influssi che il mondo esterno ha esercitato sulla produzione locale della Sardegna,[3] troppo spesso erroneamente ritenuta, anche in questo campo, assolutamente originale e autonoma; e si registrerà l'evoluzione degli oggetti devozionali, dapprima poveri nei materiali, in preziosi manufatti, che gradualmente perdono la loro funzione magica, totalmente soverchiata da quella estetica. D'altra parte la presenza in Sardegna di oggetti preziosi che presentano caratteristiche del tutto simili a quelle di altre regioni dell'Italia del Sud, soprattutto della Campania, induce a ritenere che gli artigiani sardi abbiano affiancato la produzione di gioielli dalle fogge antiche, non variate da nuove elaborazioni, alla commercializzazione di oggetti provenienti dall'esterno, parte dei quali peraltro potrebbe essere stata introdotta nell'Isola da venditori ambulanti di quelle regioni.
Non rientra nell'intento di questo contributo stabilire una datazione precisa dei manufatti, in assenza di marchi dei punzoni e di documenti che permettano di risalire agli artefici ed ai luoghi della loro produzione, e che viene suggerita in base a valutazioni dello stile e delle tecniche di fabbricazione e del riferimento ai periodi in cui nella storia del gioiello sono stati creati i prototipi.

Gli oggetti della religiosità popolare pagana

Gli oggetti di questo gruppo, tutti destinati ad uso personale, sono strettamente legati all'ambito tradizionale che negli anni li ha reiterati sostanzialmente immutati, tanto che risulta assai difficoltoso distinguere visivamente quelli davvero antichi dagli esemplari recenti.
L'amuleto vero e proprio non è prezioso nei materiali e mai di grandi dimensioni: tra gli oggetti esaminati solo la conchiglia e un filatterio d'argento superano la lunghezza di sei centimetri. Il materiale usato per le montature è sempre l'argento, in lamina, talvolta dentellata, o lavorato a filigrana. Le catenelle che uniscono i diversi elementi che li compongono sono costituite da perline di varia forma e differenti materiali, legate tra loro con maglie anch'esse d'argento; la tecnica di lavorazione è solitamente piuttosto elementare. Assai rilevante è però il significato magico-religioso che gli amuleti hanno assunto nella loro lunghissima storia. In Sardegna non si è avuta una magia colta come quella persiana, giudaica o egiziana, profondamente legata allo studio dei problemi dello spirito e del movimento del corso degli astri, cui si connetteva non solo il conteggio del tempo ma ogni evento naturale.
Si sono invece accolte alcune pratiche magiche miranti a scopi malefici, le cosiddette "fatture", con le quali ci si ripromette di trasmettere alla persona cui si vuole nuocere, per via di magia, per similarità o per contatto, gli stessi danni che si infliggono, trafiggendoli con spille o con spine, ad un pupazzo di sughero, di legno, di cera o di stracci, che la rappresenta o ad oggetti che le appartengono.[4] Trovarono credenza, di conseguenza, anche esorcismi e riti per combattere queste fatture.
A seguito di tali fatti, gli amuleti ebbero vasta diffusione. Sono questi gli oggetti concreti che la magia semplice, popolare, impiega come strumenti di difesa, con efficacia specifica o generale, contro qualsiasi sofferenza che derivi da cause sconosciute, pertanto ritenute soprannaturali. Per la loro forma o per la struttura della loro materia, arricchiti talvolta da formule magiche, incorporano la potenza che attiene al soggetto divino di cui sono riconosciuti simbolo e la esercitano in favore di chi li tiene vicini portandoli sulla persona, appesi a capo del letto o della culla, posti sotto il cuscino o fissati alle vesti. Dovrebbero assicurare benessere, abbondanza e fortuna, tenere lontani i pericoli e preservare dalle malattie e dai malefici.
Gli amuleti formati da più oggetti magici, collegati da una catena o saldati direttamente tra loro, ottengono un effetto maggiore: ogni singolo elemento infatti è dotato di una propria forza che si somma a quella degli altri per concorrere, nel modo più efficace, a tutelare chi li possiede contro i diversi malefici.
L'uso dei talismani è documentato sin dall'Età del ferro; dal periodo tardomedioevale e rinascimentale sussistono anche numerose rappresentazioni iconiche e letterarie in ambiente cristiano. Così non sorprende che lo statuto dell'Hotel-Dieu di Troyes (1263) vieti ai religiosi di portare pietre preziose «se non in caso di malattia».[5] Nel dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino, sei santi, quattro angeli e il duca Federico II di Montefeltro* di Piero della Francesca (1472-74),[6] Gesù porta appeso al collo un amuleto di corallo; un altro amuleto, ancora di corallo, protegge dall'alto la Vergine e Gesù Bambino nella *Madonna della Vittoria* (1496) di Andrea Mantegna;[7] e ancora un amuleto di corallo è portato appeso al collo del neonato Gesù della *Sacra Famiglia con l'Agnello* (1507 circa) dipinta da Raffaello.[8]
In Sardegna, più che in altre regioni, sono stati rinvenuti antichi amuleti del pantheon egizio e di quello punico che da esso dipende. Tuttavia, col mutare dei tempi e dei costumi, se pure numerose credenze magiche hanno continuato a sopravvivere, gli amuleti hanno subito numerose variazioni, causate dal sovrapporsi di altre culture sino ad essere gradualmente sostituiti da tipologie diverse. Una nuova era, per l'universo magico della Sardegna, ha avuto inizio nel corso del XIII secolo quando arabi ed ebrei, provenienti dal Maghreb e dalla Spagna meridionale, stabilirono relazioni commerciali dirette con l'Isola.

La presenza in Sardegna di persone che, come gli antichi egiziani, affiancavano alla religione alcune pratiche esoteriche, può spiegare la sostanziale comunione tra simbolismo religioso cristiano e sovrapposizioni di culture più antiche: questa confluenza ha plasmato le credenze e le pratiche magico-religiose popolari della Sardegna. Le peculiari pratiche ad esse legate sono rimaste in auge sino all'inizio del Novecento, nonostante gli anatemi lanciati dal Sinodo di Cagliari sin dal 1652 e costantemente replicati da quelli successivi, nei quali si condanna esplicitamente la magia e l'uso di portare con sé amuleti: pressoché ovunque l'universo popolare manifesta una forte resistenza nel coltivare una ritualità estranea alla religione ufficiale.
La credenza del "malocchio", ovvero dei poteri malefici espressi per mezzo dello sguardo, è documentata per la prima volta in testi magici egizi della fine dell'Antico Regno, duemila anni prima di Cristo, ma le sue origini risalgono certamente a tempi ancora più lontani: all'epoca mitica nella quale l'uomo primitivo vedeva nel sole e nella luna l'occhio destro e sinistro della divinità celeste primigenia.
L'osservazione degli effetti, talvolta malefici, prodotti dallo "sguardo" dei due pianeti-occhi sui campi e sulle acque, generò la convinzione che l'origine di qualsiasi sofferenza fosse causata dall'influenza dell'"occhio cattivo".[9] Poi, quando la capacità di emanare questa forza venne attribuita ad alcuni individui ritenuti, forse per la loro fisionomia, possessori anche del tutto inconsci di tale prerogativa, la superstizione del "malocchio" raggiunse una diffusione enorme. A seguito della credenza secondo la quale la persona, prendendo contatto attraverso il simbolo con il suo modello, diviene una porzione di quell'essere "magico" e acquisisce l'immunità e la preservazione dalle sue influenze malefiche, gli amuleti degli "occhi" godettero di grande diffusione e popolarità.[10]
Secondo la tradizione, alla "pietra del fulmine" (fig. 98) il valore sacro deriva dalla sua provenienza celeste: essa cade dal cielo insieme al fulmine apportando la pioggia, che assicura la fertilità della madre terra e garantisce un buon raccolto. Conseguentemente è considerata tutrice della fertilità e adiutrice nel decorso della gravidanza. Anche il tuono, come il fulmine, collegato al cielo e alla pioggia, ha la stessa potenza;[11] il suo amuleto (fig. 99) però non è una pietra naturale, ma plasmata con l'argilla; al suo interno, lasciato cavo, era inserito un seme (segno della fertilità) per produrre un rumore simile a quello del tuono:[12] è rilevante sottolineare come il suono abbia da sempre una valenza apotropaica di allontanamento delle forze negative. La conchiglia (fig. 101), anch'essa apportatrice di fertilità, incorpora la valenza che le deriva dalla sua provenienza dall'acqua – sostanza primordiale da cui tutto nasce –, ma anche tutte le forze del simbolismo sessuale, particolarmente marcato nella *Cypraea* (che in Sardegna veniva importata), implicito nella sua forma a vulva.[13]
Montata su supporti d'argento con filigrana, anche questa era spesso accompagnata da piccoli sonagli con la funzione di rafforzare il richiamo della forza magica e di tenere desta la sua vigilanza amuletica.
Il mistero della fecondità della donna e della terra è il primo fenomeno che l'uomo si è prefisso di controllare e favorire attraverso la forza magica. Si può presumere che ad assicurare la fertilità siano state preposte, già in epoca paleolitica, le celebri statuette definite, impropriamente, "Dea Madre", che sono state ritrovate in molte regioni dell'Europa e dell'Asia e, in gran numero, anche in Sardegna.
Amuleti con conchiglie marine, ritenute sin dalle origini dell'uomo una potente tutela contro il malocchio, sono stati ritrovati in Sardegna nelle tombe puniche; le stesse virtù delle conchiglie sono state attribuite nella religione giudaico-araba agli opercoli di alcuni gasteropodi come il *Turbo rugosus* che per la sua forma, richiamante quella dell'occhio, è divenuto l'amuleto deputato più di ogni altro a proteggere gli occhi da ogni male. Per questa funzione, nella religione popolare cristiana, si ritrova accoppiato ad un'immagine sacra ed è denominato "occhio di Santa Lucia" (fig. 100).
Il corallo – che oggi sappiamo essere una sostanza organica (il materiale scheletrico di piccolissimi animali che si trovano nelle acque marine) ma che un tempo era ritenuto una pietra – deriva la sua valenza amuletica non dall'essenza della sua materia ma dal colore rosso, questa volta da identificare come simbolo del sangue che, per i popoli antichi rappresentava l'energia vitale in conseguenza del fatto che, alla perdita del sangue nell'uomo e nell'animale, si accompagnava la fine del vigore e la morte. Perciò il colore rosso fu ritenuto portatore delle stesse forze misteriose del sangue e quindi capace di dispensare forza e vitalità. Più generalmente al corallo è attribuito il potere di stornare ogni male e così, in alcuni esemplari (fig. 102), ad un pezzo di corallo posto al centro sono collegati altri frammenti della stessa materia a forma tubolare o di rametti; il suo potere viene accresciuto quando gli viene data la forma della *manufica* (fig. 104). La *Perda 'e sambine*, una corniola, è invece legata maggiormente alla sfera femminile, e più precisamente al mestruo; veniva infatti donata come facilitatrice del parto.
Il giaietto, chiamato ambra nera – un carbone proveniente da piante conifere fossilizzate e altre pietre fossili ritenute catalizzatrici di forze occulte che si rigenerano senza interruzione –, fu impiegato come amuleto perché riversasse su coloro che lo portavano addosso la sua energia e la sua potenza, facendoli guarire dalle malattie e preservandoli dal malocchio.
La teoria che abbina alcune pietre alle costellazioni zodiacali e ai pianeti del sistema solare, la cui influenza ricade sulla vita terrestre, era riconosciuta sin dai Caldei; ma di connessione tra Zodiaco e gemme si parla anche nella Bibbia e, nel III secolo, San Girolamo


98


99


100


101


101a


102


103


105

98. *Amuleto "Pietra del fulmine"*, prima metà sec. XIX
bordura e catena in argento, lunghezza 3,4 cm, collezione privata.
Si riteneva che questa pietra cadesse dal cielo assieme al fulmine e portasse la pioggia che assicura la fertilità e garantisce un buon raccolto. Per questo era considerata tutrice della fertilità e di aiuto durante la gravidanza.

99. *Amuleto "Pietra del tuono"*, prima metà sec. XIX
argilla cava contenente un seme, bordura in argento, lunghezza 4,2 cm, collezione privata.
Questo amuleto plasmato con l'argilla, al suo interno contiene un seme (simbolo della fertilità), che, quando l'amuleto viene scosso, produce un rumore che ricorda il tuono.

100. *Amuleto "Occhio di Santa Lucia"*, metà sec. XIX
montatura in argento, sul *verso* è chiuso da tessuto sottovetro, lunghezza 2,5 cm, collezione privata.
L'opercolo del gasteropode *Turbo rugosus* per la sua forma, richiamante quella dell'occhio, è divenuto l'amuleto deputato a proteggere gli occhi da ogni male. Nella religione popolare cristiana si ritrova accoppiato ad un'immagine sacra ed è denominato "occhio di Santa Lucia".

101. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
conchiglia con campanelli, bordura e catena in argento (*recto* e *verso*), lunghezza 8 cm, con catena 46 cm, collezione privata.
La conchiglia, apportatrice di fertilità, incorpora la valenza che le deriva dalla sua provenienza dall'acqua, sostanza primordiale da cui tutto nasce, ma anche il simbolismo sessuale che la sua forma a vulva implica.

102. *Amuleto*, metà sec. XIX
spezzoni e rametti di corallo con bordura in argento, lunghezza 10 cm, collezione privata.

103. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
rametto di corallo con campanelli in argento e catenelle, lunghezza 10 cm, collezione privata.

104. *Amuleto "Manufica"*, prima metà sec. XIX
corallo con bordura e catena in argento, lunghezza 5,2 cm, collezione privata.
Il corallo, per il suo colore rosso, simbolo del sangue e dunque dell'energia vitale, era considerato un potente amuleto. Il suo potere veniva accresciuto a seconda della forma datagli, come nel caso della *manufica*.

105. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
mandibola di porcospino con montatura e catenella in argento, lunghezza 8,2 cm, collezione privata.


104


106


107


110


111


108


109

106. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
sfera rossa incapsulata in filigrana d'argento, catenelle in argento con foglie in filigrana e perline colorate, lunghezza 8,4 cm, collezione privata.

107. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
sfera verde incapsulata in filigrana d'argento, con catenelle in argento pendenti da bottone in argento in filigrana e granulazioni, lunghezza 9,1 cm, collezione privata.

108. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
sfera azzurra incapsulata in filo d'argento, con catenelle in argento con perline, lunghezza 8,4 cm, collezione privata.

La sfera di vetro rosso insieme a quella azzurra, o a quella verde, è il simbolo degli occhi di Horo, così descritti nei papiri rinvenuti all'interno delle Piramidi.

109. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
sfera bianca incapsulata in filigrana d'argento e granulazioni, con catenelle in filo d'argento, lunghezza 11,1 cm, collezione privata.
La pietra bianca, *Perda 'e latti*, provvede a non far mancare il latte nel seno materno.

110. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
sfera nera di giaietto con grano di cristallo, montatura e catenella in argento, lunghezza 12,9 cm, collezione privata.
Si tratta di un amuleto diffusissimo, portato indosso o posto nelle culle a protezione del neonato. Detto *sabegia*, *pinnadellu* o *kokko*, lenisce ogni dolore e tutela contro tutti gli animali velenosi.

111. *Amuleto*, prima metà sec. XIX
agata, grano di cristallo e corallo; bordura e catenelle in argento, lunghezza 14 cm, collezione privata.

112. *Amuleto "Filatterio"*, prima metà sec. XIX
argento, corallo, perline e catenelle, lunghezza 14 cm, collezione privata.
Il filatterio è un contenitore cilindrico, che cela formule talismaniche scritte su un rotolo chiuso al suo interno.


112

osservò una precisa corrispondenza tra dodici pietre preziose e i pianeti.
L'ambra, il giaietto ed altre pietre fossili, che derivano la valenza magica dall'essenza della struttura della loro materia, danno vita a molti amuleti sardi. Ad esse si accompagnano altre pietre, quali il diaspro, l'onice e l'agata che si collegano alle gemme gnostiche.[14] Nel corso del tempo a tutte queste si sono sostituite, sempre con funzione terapeutica, "pietre" di pasta vitrea bianca o colorata con ossidi metallici in rosso, in bluazzurro e in verde. A queste sono stati dati simbolicamente la forma sferica e il colore associati ai pianeti – considerati come perfetti e divini e guidati da angeli –, dei quali le pietre racchiudono gli influssi particolari nell'ambito del complesso sistema magico-astrologico-religioso,[15] che determina il simbolismo dei colori.[16]
La sfera di vetro rosso, insieme con quella azzurra o con quella verde (figg. 106-108), è il simbolo degli occhi di Horo che così sono descritti nei papiri delle Piramidi:[17] in questi si legge appunto che gli occhi erano uno rosso e l'altro azzurro o verde. Al tempo dell'Egitto cristiano-copto ed islamico agli occhi di Horo vennero assimilati anche gli occhi del gatto. Nella tradizione magica giudaico-araba, ed anche in Sardegna, venne attribuito lo stesso valore agli occhi di Santa Lucia.
Valenze diverse hanno la pietra bianca *Perda 'e latti* (fig. 109) e la pietra nera, chiamata a seconda delle aree geografiche della Sardegna, *sabegia* o *pinnadellu* o *kokko* (fig. 110): la prima provvede a non far mancare il latte nel seno materno, mentre l'altra, in giaietto o vetro nero che lo imita, lenisce ogni dolore ed è ritenuta tutelare contro tutti gli animali velenosi. Il filatterio (fig. 112) è invece un contenitore cilindrico, che cela formule talismaniche scritte su un rotolo chiuso al suo interno.
Altro genere di amuleto di grande popolarità è costituito dai denti di animale, appuntiti e appartenenti ad esseri legati in qualche misura alla sfera del soprannaturale, o portatori essi stessi di segnali di buona o cattiva sorte. L'esemplare in collezione (fig. 105), una mandibola di porcospino, è incappucciata da una lamina d'argento. Lamine di corno o di avorio in forma acuta, simbolo di efficace difesa, furono adoperate dagli Egizi del Medio Regno (1750 a.C.) come veicoli capaci di attribuire ai loro possessori la stessa forza degli animali dei quali sono il simbolo e, conseguentemente, il potere di allontanare i pericoli della vita quotidiana. La stessa valenza apotropaica, cioè il riconoscimento di essere oggetti in grado di respingere le forze nocive, venne attribuita nella magia giudaico-araba, in quella sarda e in quelle di altri luoghi, alla difesa del cinghiale, ai denti di cetacei e di altri animali e alle chele dei crostacei.
Gli elementi "legati" in argento sono comunque numerosi, la creatività degli artigiani ha proposto infatti assemblaggi diversissimi, ciascuno con il fondamentale potere di difendere il possessore dalle influenze maligne.

Gli oggetti della religiosità popolare cristiana

Come nella religiosità popolare pagana, anche in quella cristiana piccoli oggetti che traggono la loro valenza dal rapporto, diretto o indiretto, col sacro furono destinati ad uso personale e trovarono larga diffusione; la gran parte di essi – custodita all'interno di contenitori dalle forme più diverse – veniva portata indosso per potenziarne l'efficacia protettiva sulla persona. Sino alla metà del secolo XX, il materiale prevalentemente impiegato per la loro realizzazione continua ad essere l'argento; l'uso dell'oro è limitato a pochi esemplari. Neppure le tecniche di lavorazione e il livello qualitativo dei manufatti si differenziano in modo significativo da quelli degli oggetti pagani con valore protettivo. In essi permane dominante, pur assoggettato a rettifiche concettuali, il fondamento psico-culturale dell'amuleto, i cui riferimenti divini vengono sostituiti con personaggi ed elementi del Cristianesimo.

Le reliquie

Il costume di conservare e di venerare le spoglie degli eroi è presente sin dall'antichità, ma è in epoca cristiana che si diffonde la credenza secondo cui nei resti dei martiri è presente un'energia mirabile, atta a produrre miracoli.[18] Per la religione ufficiale essi sono una testimonianza della fede dei santi, mai sconfitti dalle forze del male che possono essere vinte ricorrendo a Gesù Salvatore; perciò le loro reliquie divengono oggetto di venerazione e ad esse ci si rivolge con la preghiera per trovare la forza di indirizzarsi al bene. Il secondo Concilio di Nicea, nel 787, rese obbligatoria la loro collocazione sotto l'altare per la consacrazione di ogni chiesa. Ma innumerevoli credenze popolari attribuirono alle reliquie poteri straordinari che hanno del magico e del miracoloso; così si iniziò a rivolgersi ad esse per sconfiggere i nemici, per guarire gli ammalati, per assicurarsi un buon raccolto, per costringere i malvagi a pentirsi. Molte cronache documentano, con un'ampia ed eloquente casistica, la parte attiva da esse assunta per l'ottenimento di tanti miracoli. Preziosi reliquiari, vere opere d'arte, vennero realizzati per esporle pubblicamente e, quando i fedeli cominciarono a volerle possedere privatamente, vennero collocate entro piccole teche con vetri oppure inserite all'interno di apposite croci, impropriamente chiamate con parola greca "encolpia", che significa "sul petto".
Il reliquiario che custodisce un frammento delle spoglie di San Francesco (fig. 113), contenuto entro una teca d'argento con vetro anteriore, porta sul retro il sigillo di ceralacca che ne conferma l'autenticità: la spirale intorno alla teca, pure d'argento, è usata per trattenere il nastro che la lega alla dichiarazione di autentica.
Anche la teca ovale (fig. 116) con la reliquia di San Giustino, realizzata con lamina di metallo dentellato per trattenere il vetro anteriore, ha il sigillo di autenticità di ceralacca sul *verso*.


113


D. HENRICUS
LASSO DE LA VEGA
Dei, & Apostolicæ Sedis Gratia Episcopus Taumacensis.
114


113a


115 115a


116 116a

113. *Reliquiario*, 1730
teca in argento con reliquia di San Francesco V.R. (*recto*) e sigillo in ceralacca (*verso*), lunghezza 2,8 cm, collezione privata.

114. *Autentica della reliquia di San Francesco V.R.*, 1730.

115. *Reliquiario*, seconda metà sec. XVIII
teca in argento con reliquia (*recto*), e immagine della Madonna con Bambino (*verso*), lunghezza 4,1 cm, collezione privata.

116. *Reliquiario*, metà sec. XVIII
teca in ottone con reliquia di San Giustino (*recto*), e sigillo in ceralacca (*verso*), lunghezza 4,7 cm, collezione privata.



117a



117



118



119



120



121



122



123

117. *Encolpion*, seconda metà sec. XIX
croce in ottone con catena, interno con reliquie, crocefisso 9,2 cm, catena 130 cm, collezione privata.

118. *Reliquia della cassa della Madonna di Bonaria con autentica*, 15 maggio 1918.

119. *Reliquia della polvere della tomba di Fra Ignazio da Laconi, con attestazione.*

120. *Reliquia della stoffa dove fu avvolto il corpo di San Salvatore da Horta, con autentica.*

121. *Encolpion*, metà sec. XIX
croce con angeli in argento con catena, crocefisso 11 cm, collezione privata.

122. *Encolpion*, inizio sec. XVIII
croce in argento con catena, crocefisso 5,2 cm, collezione privata.

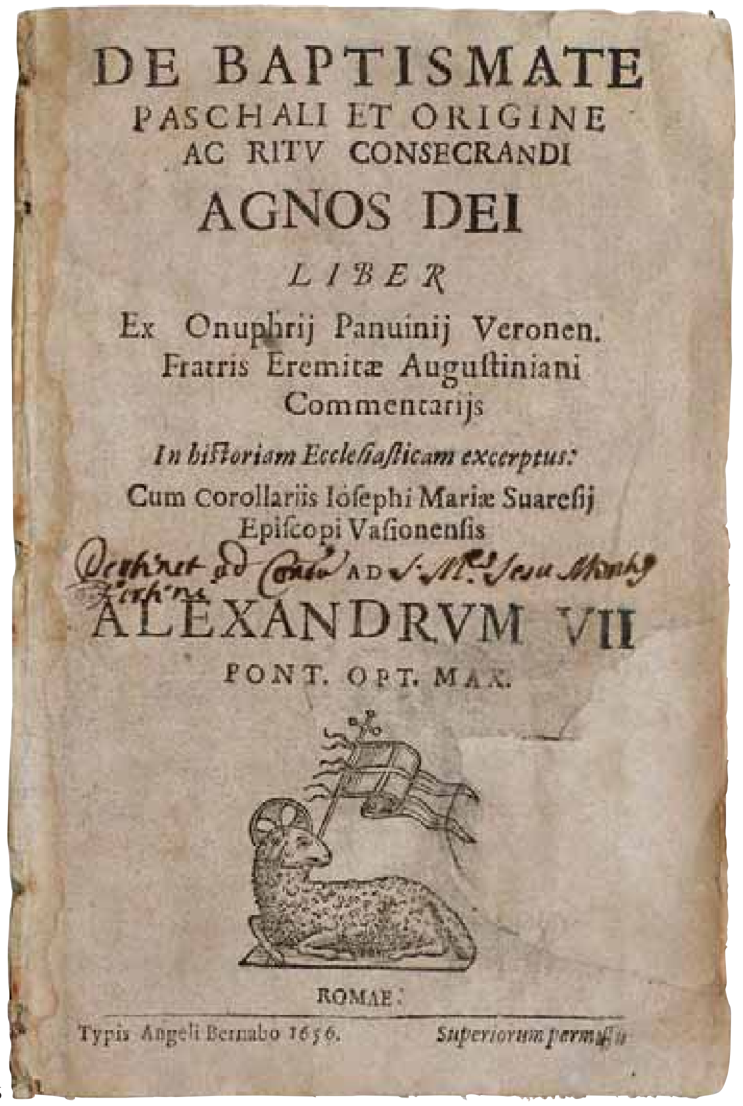
123. *Encolpion*, inizio sec. XIX
croce in argento con catena, crocefisso 8,2 cm, catena 134 cm, collezione privata.
La catena di questo reliquiario a croce è di tipo “nodo dentro nodo” “a *giuali*”.



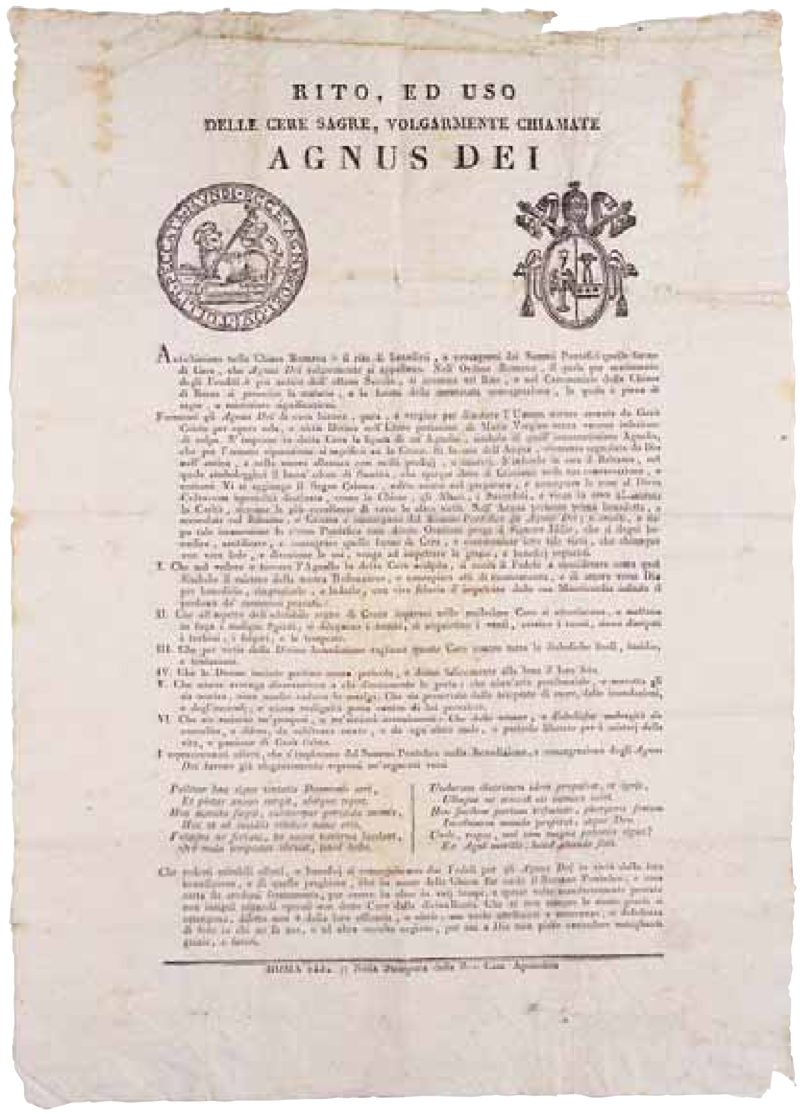
124 124a



125


DE BAPTISMATE
PASCHALI ET ORIGINE
AC RITU CONSECRANDI
AGNOS DEI
LIBER
Ex Onuphrij Panuinij Veronen.
Fratris Eremitæ Augustiniani
Commentarijs
In historiam Ecclesiasticam excerptus:
Cum Corollarijs Iosephi Mariæ Suaresij
Episcopi Vasionensis
AD
ALEXANDRUM VII
PONT. OPT. MAX.
ROMAE.
Typis Angeli Bernabo 1656. Superiorum permissu

126


RITO, ED USO
DELLE CERE SAGRE, VOLGARMENTE CHIAMATE
AGNUS DEI

127

Quattro croci reliquiario sono un esempio della vasta casistica tipologica di questo manufatto: troviamo infatti, proveniente da Napoli, quella che contiene al suo interno reliquie primarie e sostitutive con l'indicazione dei Santi cui appartenevano (fig. 117), a testimonianza dell'ormai diffusa ambizione, da parte dei fedeli, di possesso delle reliquie e della loro conseguente proliferazione; la tipologia più diffusa è quella delle croci d'argento (figg. 121-123), diversamente decorate con rilievi e incisioni, che presentano apparati iconografici diversi. Alcune, caratterizzate da due angeli apposti a sorreggere la croce, si collegano alla leggenda spagnola, risalente al periodo dell'occupazione araba, che racconta di come quegli spiriti eletti abbiano presentato lo strumento del sacrificio di Cristo ad uno sceicco per indurlo alla conversione (fig. 121).

Quando il numero dei frammenti delle spoglie dei personaggi sacri non fu più sufficiente ad esaudire le richieste di reliquie, gli stessi poteri di queste vennero attribuiti dapprima ad oggetti appartenuti ai Santi o a loro legati (strumenti della loro tortura e martirio, indumenti, anelli, e simili), e più tardi a elementi sostitutivi, che, essendo stati in contatto con loro, si riteneva ne avessero assunto i poteri.[19]

Ne danno dimostrazione quelle con autentica della cassa della Madonna di Bonaria (fig. 118) e quelle, anch'esse autenticate, della stoffa in cui venne avvolto il corpo di San Salvatore da Horta (fig. 120) e della polvere della tomba di Fra Ignazio da Laconi (fig. 119).

Ovviamente la loro enorme diffusione creò un mercato piuttosto florido attorno ad esse, che fu causa di discussione e scontri all'interno della Chiesa e determinò anche il proliferare della vendita di falsi.

La datazione dei reliquiari è consentita dalle autentiche, nelle quali sono sinteticamente indicati anche la forma e il materiale di realizzazione e la presenza di uno o due vetri: elementi che di per sé però non consentono una datazione certa e ne attestano invece la semplicità di fabbricazione.

Gli Agnus Dei *e gli oggetti che sono stati in contatto col sacro*

L'origine degli *Agnus Dei*, pezzi di cera modellati in forma di medaglione, recanti l'impronta dell'Agnello che porta la croce a guisa di vessillo, deve ascriversi ai primi secoli della Chiesa. La loro storia, il rito della loro fabbricazione e l'uso cui sono destinati sono ampiamente e dettagliatamente descritti nel testo *De Baptismate Paschali et origine ac ritu consecrandi Agnos Dei Liber*, edito nel 1656, del frate eremita agostiniano Onofrio Panvinio (fig. 126), e riassunti nei termini essenziali nel documento *Rito, ed uso delle cere sagre, volgarmente chiamate Agnus Dei* (fig. 127).

Va rammentato che gli *Agnus Dei* sono stati riconosciuti dalla Chiesa come "Sacramentali" e che è divenuta consuetudine che il Papa in persona – il Sabato Santo del suo primo pontificato, o in quello di ogni settimo anno successivo o ancora in altre date per lui significative –, vestito dei paramenti pontificali, li benedica.

Le testimonianze popolari attribuiscono ad essi la virtù di tener lontani i fulmini ed ogni male, di proteggere le donne gravide, di salvare i marinai dal naufragio, di eccitare a contrizione, di procurare benedizioni spirituali e temporali, di togliere al fuoco la sua potenza, di preservare dalla morte improvvisa e dagli assalti del demonio.[20]

Un esempio importante di contenitore di *Agnus Dei*, probabilmente risalente al secolo XVI (fig. 124), raffigura, ad incisione, l'Agnello sul *recto* e il monogramma di Gesù sul *verso* delle placche circolari d'argento; queste sono trattenute da una bordura dello stesso metallo per racchiudere all'interno la cera benedetta.

Meno rari sono gli *Agnus Dei* con la cera a vista, tra i quali i più diffusi sono quelli entro teche in argento e, talvolta, in oro (fig. 128), contenenti un piccolo frammento di cera non proveniente da veri *Agnus Dei* ma, probabilmente, da candele di qualche altare locale.

Una valida alternativa alla cera fu costituita dai frammenti di tessuto dei paramenti sacri: questi venivano racchiusi negli stessi contenitori (*nudeus*), spesso di forma ovale (figg. 129, 140), che potevano essere arricchiti da medaglie ad essi sospese (fig. 141); altre volte circolari (figg. 136, 139) o cuoriformi (figg. 137-138, 142-143), e decorati con granulazione o filigrana. I tessuti sono stati poi sostituiti, o affiancati nelle teche da immagini sacre, prima piccole raffigurazioni colorate a mano, poi litografie, sino ad arrivare alle fotografie introdotte dalla fine dell'Ottocento.

Lo stesso processo di ragionamento che ha portato a ritenere che i tessuti dei paramenti acquisissero, e dunque trasmettessero, gli stessi poteri magici e taumaturgici del sacro col quale sono stati in contatto, o al quale sono stati semplicemente vicini, ha indotto a considerare egualmente sacri frammenti di oggetti d'uso provenienti dalle chiese. In tale edificio di spiritualità popolare trovano posto: tappi delle ampolle che hanno contenuto l'olio, l'acqua o il vino impiegati nel rito sacro (figg. 144-145), o l'incenso stesso modellato a sfera (fig. 146). Lo stesso significato è stato allargato alle immagini riproducenti elementi che sono stati a contatto con il sacro: il velo toccato dal simulacro della Madonna di Loreto (fig. 147); la misura del piede di Santa Rosa da Viterbo (fig. 148); le foglie delle rose cresciute nel roseto dove San Francesco era

124. *Agnus Dei*, fine sec. XVI
teca circolare d'argento con inciso *Agnus Dei* (*recto*) e monogramma di Cristo (*verso*), Ø 5 cm, collezione privata.
All'interno della teca in argento si conserva l'*Agnus Dei* di cera.

125. *Agnus Dei del Papa Benedetto XIV*, 1914.

126. Frontespizio del libro *De Baptismate Paschali et origine ac ritu consecrandi Agnos Dei*, Roma 1656.

127. *Rito, ed uso delle cere sagre, volgarmente chiamate Agnus Dei*, Roma 1832.



128



129

128. *Medaglione (Nudeu)*, metà sec. XIX
teca in oro con reliquia, Ø 3,8 cm, collezione privata.

129. *Medaglione (Nudeu)*, metà sec. XIX
teca con tessuto, con montatura e catena in argento,
teca 4,5 x 4,5 cm, con catena 13,5 cm, collezione privata.

130. *Medaglione*, seconda metà sec. XVIII
teca con immagini di Sant'Eligio e della Beata Margherita di Savoia, montate con vetri da ambo i lati trattenuti da filo metallico (*recto* e *verso*), lunghezza 6 cm, collezione privata.

131. *Medaglione*, fine sec. XVIII
teca ovale con immagini a stampa (Sacra Famiglia) entro due vetri contrapposti montati in argento, lunghezza 6,2 cm, collezione privata.

132. *Medaglione*, fine sec. XVIII
teca ovale con immagini sacre entro due vetri contrapposti montati in argento, lunghezza 6 cm, collezione privata.

133. *Medaglione*, seconda metà sec. XIX
teca ovale con immagini della Natività (*recto*) e della Trinità (*verso*) entro due vetri contrapposti, montatura in argento, lunghezza 6,5 cm, collezione privata.

134. *Medaglione*, seconda metà sec. XIX
teca ovale con fotografia (Madonna con Bambino) (*recto*) e stampa (*verso*) entro due vetri contrapposti, montatura in argento, teca lunghezza 6,5 cm, collezione privata.

135. *Medaglione*, seconda metà sec. XIX
teca ovale con fotografia (Madonna con Bambino) (*recto*) e tessuto (*verso*) entro due vetri contrapposti, montatura e catena in argento, teca lunghezza 6,3 cm, catena 94,3 cm, collezione privata.
La lunga catena è costituita da una maglia a "giunchiglio".



130 130a



131



132



133



134



135



136



137



138



139



140



141

136. *Medaglione (Nudeu)*, fine sec. XIX
teca circolare con tessuto e montatura con cornice con quattro croci in argento, 4 x 4 cm, collezione privata.

137. *Medaglione (Nudeu)*, seconda metà sec. XIX
teca cuoriforme con tessuto e montatura in argento, 3,5 x 2,1 cm, Nuoro, collezione privata.

138. *Medaglione (Nudeu)*, seconda metà sec. XIX
teca cuoriforme con tessuto e montatura in argento, 5 x 3 cm, collezione privata.

139. *Medaglione (Nudeu)*, prima metà sec. XIX
teca circolare con tessuto e montatura in argento, Ø 6,5 cm, collezione privata.

140. *Medaglione (Nudeu)*, prima metà sec. XIX
teca ovale con tessuto e montatura in argento, 5 x 6 cm, collezione privata.

141. *Medaglione (Nudeu)*, prima metà sec. XIX
teca ovale con tessuto, con montatura e tre medaglie in argento, 3 x 5 cm, collezione privata.

142. *Medaglione (Nudeu)*, prima metà sec. XIX
teca cuoriforme con tessuto, con montatura e catena in argento, teca 8,5 x 6 cm, catena 200 cm, collezione privata.

143. *Medaglione (Nudeu)*, prima metà sec. XIX
teca cuoriforme con tessuto, con montatura e catena in argento con inseriti grani di corallo e spartitore con granato, 6 x 4 cm, catena 209 cm, collezione privata.



142



143



144



145



146

144. *"Amuleto"*, seconda metà sec. XIX
tappo di vetro azzurrino con montatura in argento e campanelli in filigrana d'argento e inserto di corallo, lunghezza 13 cm, collezione privata.

145. *"Amuleto"*, seconda metà sec. XIX
frammento di vetro con tessuto all'interno, montatura e catenelle in argento con perline e campanelli, lunghezza 11,3 cm, collezione privata.

146. *"Amuleto"*, seconda metà sec. XIX
sfera d'incenso incapsulato in filo d'argento e catenelle in argento, lunghezza 7 cm, collezione privata.

solito pregare (fig. 152); o ancora i salmi ed altri scritti di argomento religioso che venivano racchiusi in sacchetti di stoffa (fig. 153).

Gli scapolari e le benedizioni

La Chiesa ha stabilito precisi requisiti per gli scapolari e ha incluso anche questi tra i "Sacramentali". Essi devono essere di panno di lana in forma rettangolare; devono portarsi al collo in maniera che una parte penda sulle spalle e l'altra sul petto, anche se non è necessario che siano a diretto contatto con la pelle; possono essere apposti ai bambini non ancora giunti all'uso della ragione; se ne può portare più di uno.[21] Lo scapolare più celebre è quello della Madonna del Carmine, che trae la sua origine da una visione di San Simone Stock (1200-1265): la vergine assicurò al Santo che a quanti lo avessero indossato non sarebbe spettato l'inferno e sarebbero stati liberati dalle pene del purgatorio il sabato dopo la loro morte. Venne così garantita una grande diffusione dello scapolare tra i credenti, che divenne ancora maggiore a seguito di copiosi e straordinari miracoli che gli furono attribuiti.
Una preziosa placca d'argento, finemente sbalzata che reca i bolli del Regno di Napoli, contenente uno scapolare della Madonna del Carmelo, riproduce la visione di San Simone Stock (fig. 154).[22] In uno scapolare di San Francesco, conforme alle disposizioni ecclesiali, le sue virtù sono accresciute dalla sua benedizione che si vede nella parte destinata ad essere posta sulle spalle (fig. 157). Ma le benedizioni, denominate anche "brevi", sono efficaci anche se non collegate allo scapolare; ne danno prova le benedizioni di San Benedetto e di San Francesco d'Assisi (figg. 155-156).
Anche semplici medaglie, da portarsi cucite alle vesti, erano ritenute protettrici dai mali (figg. 149-151), e con tale significato ebbero una larghissima diffusione.

Oggetti connessi alla pratica religiosa popolare

Si può dire che nei secoli passati i sardi, come molti altri popoli, abbiano condotto una vita regolata dalla pratica sacra.[23] Non deve quindi sorprendere che alcuni oggetti, annoverati come anonimi accessori da toilette, trovino invece la loro ragione di essere in una pratica religiosa che trae origine dallo Zoroastrismo, diffusa in molti paesi e giunta in Sardegna attraverso i Copti dell'Egitto e dell'Etiopia (alcuni esemplari di nettaorecchi etiopi documentano appunto il loro legame con quelli sardi, figg. 158-160).
L'idea che sottintende alla pratica religiosa del loro uso è quella secondo cui, per entrare in contatto col sacro, si deve essere in stato di "purità", ovvero per parlare con Dio e ascoltare la sua voce si devono avere denti e orecchie puliti (esattamente come si usa togliersi le scarpe e lavarsi i piedi per accedere all'interno delle moschee): sono strumenti che consentono di far pervenire al Signore la nostra voce e ascoltare la sua risposta con la deferenza dovuta.

Paola Corrias Dessì[24] ritiene che i prototipi degli *spuligadentes* siano stati inventati e usati dai romani, almeno dal IV secolo, per pulirsi i denti e le orecchie. I tre esemplari noti risalenti a quell'epoca sono a forma di stanghetta e, come gli *spuligadentes* sardi, che sono però di forme più complesse, terminano da una parte con una punta, lo stuzzicadenti, e dall'altra con una palettina, il nettaorecchie. La dominante presenza in essi del cristogramma – le lettere X e P –, del simbolo della foglia e di quello della testa di uccello, consentono però di dubitare che la vera funzione sia stata quella di oggetto da toilette. Inoltre, tenendo conto che la terminazione a punta di questi oggetti può essere intesa come il simbolo dell'antica lama magica acuta, e la palettina terminale si ritrova identica in alcuni oggetti magici copti, si può intravedere negli *spuligadentes* una primaria funzione amuletica. Essa appare ancor più evidente quando si considera che le diverse tipologie sono caratterizzate da un fischietto (figg. 163, 165) o da effigi di persone e di animali, oppure dalla incorporazione di un reliquiario dal tradizionale significato magico-religioso (fig. 166).
Quest'ultimo genere, evidentemente, non pone la necessità di ulteriori spiegazioni; per gli altri occorre invece ricordare che l'esistenza di esseri fantastici, malfacenti e crudeli che vivevano in grotte – le janas per i sardi e jiinnis-Ruhani per gli arabi –, faceva parte della vita quotidiana dei sardi come ancora oggi fa parte di quella degli arabi. Il suono del fischietto ha lo scopo di metterli in fuga, mentre l'effige delle forme sotto le quali si manifestavano, cioè il loro simbolo, è atta a tenere lontani i malefici. Se alcune configurazioni date al supporto, talvolta arricchite con turchesi, coralli e altre pietre, possono richiamare simbolismi di difficile interpretazione, quella del cuore è facilmente collegabile al "sacro cuore di Gesù", alla pari di quanto viene fatto per i reliquiari.



147



148



149



150



151

147. *Velo della Madonna di Loreto, con attestazione*, Loreto marzo 1849.

148. *Misura del piede di Santa Rosa Vergine Viterbese con attestazione*, 14 ottobre 1840.

149. *Scapolare*, seconda metà sec. XIX
stoffa, 4,5 cm, collezione privata.

150. *Scapolare*, seconda metà sec. XIX
stoffa, 2,5 cm, collezione privata.

Questo tipo di scapolare era confezionato dalle suore e dai frati e si portava indosso, anche cucito alle vesti, come protezione.

151. *Scapolare*, prima metà sec. XIX
medaglia in argento con effige della Madonna con Bambino, 3,7 x 2,6 cm, collezione privata. Questa medaglia si portava solitamente cucita sugli abiti, come testimoniano i doppi fori ai quattro angoli.



Foglie del Roseto
di S. Francesco di Assisi

E'antica tradizione che il Santo, tentato di lasciare le sue penitenze, si gettasse tra le spine che si mutarono in un roseto, il quale dura e florisce tutt'ora.
Molti affermano d'aver ricevuto particolari grazie usando di queste foglie nelle malattie.

152



153

152. *Foglie del roseto di San Francesco di Assisi*.

153. *Brebus*, scritto con formule sacre chiuse entro sacchetti di stoffa (aperto e chiuso), 1875.

154. *Scapolare*, 1711
lastra d'argento tirata a martello, sbalzata e rialzata a cesello raffigurante la visione di San Simone Stock, 9,3 x 7,8 cm, punzonata con l'indicazione dell'anno 1711, collezione privata.

155. *Medaglia*
medaglia con la benedizione di San Benedetto, ottone, Ø 5,4 cm, collezione privata.

156. *Benedizione di San Francesco d'Assisi*.

157. *Scapolare*
scapolare di San Francesco e relativa benedizione, stoffa, 11,8 x 7,5 cm, collezione privata.



154



155



BENEDIZIONE
DI S. FRANCESCO D'ASSISI

† Il Signore ti guardi e benedica, e volga la sua faccia verso di te .. ..

† Il Signore abbia di te misericordia e ti dia pace ..

† Il Signore ti dia la sua santa benedizione. — Amen.

Questa S. Benedizione diede Iddio a Mosè e Gesù Cristo al P. S. Francesco. Essa è stata sperimentata, da chiunque la porta in dosso con viva fede, contro fulmini, fantasimi, mal caduco, febbri, morti improvvise, pericoli di mare, insidie di nemici ed altri mali.

Studentato Missionario Francescano.
Genova-Voltri

156



157



158



159



160



161



162



163



164



165



166

158. *Nettaorecchi etiope*, metà sec. XIX
argento, lunghezza 7,9 cm, collezione privata.

159. *Nettaorecchi etiope*, metà sec. XIX
argento, lunghezza 9 cm, collezione privata.

160. *Nettaorecchi etiope*, metà sec. XIX
argento, lunghezza 8,9 cm, collezione privata.

161. *Nettadenti-orecchi tibetano*, metà sec. XIX
argento, lunghezza 14,2 cm, collezione privata.

162. *Nettadenti-orecchi greco*, metà sec. XIX
argento, lunghezza 9,8 cm, collezione privata.

163. *Spuligadentes a fischietto*, prima metà sec. XIX
argento e pasta vitrea colorata, lunghezza 6,8 cm, collezione privata.

164. *Spuligadentes multiplo*, prima metà sec. XIX
argento, lunghezza 10 cm, collezione privata.

165. *Spuligadentes a fischietto*, inizio sec. XX
argento e pasta vitrea colorata, con catena in argento con inseriti un cammeo e un elemento decorativo a forma di bottone, *spuligadentes* 7 cm, catena 33 cm, collezione privata.

166. *Spuligadentes*, 1895
argento e tessuto entro teca d'argento racchiusa da vetri, con catena con inseriti due reliquiari con immagini, tessuto e un elemento decorativo a forma di bottone, *spuligadentes* 8 cm, catena 33 cm, collezione privata.

Il Rosario

Simbolismo

Il rosario cristiano[25] deriva il suo nome da “rosarium” (rosaio, giardino di rose) per lo stesso motivo per cui vennero così chiamati i libri nei quali per più secoli, dal Quattrocento in poi, furono rilegate collezioni di preghiere. L’identità spirituale dei due è infatti la medesima: ad ogni grano del rosario, così come ad ogni pagina del libro, corrisponde una preghiera.

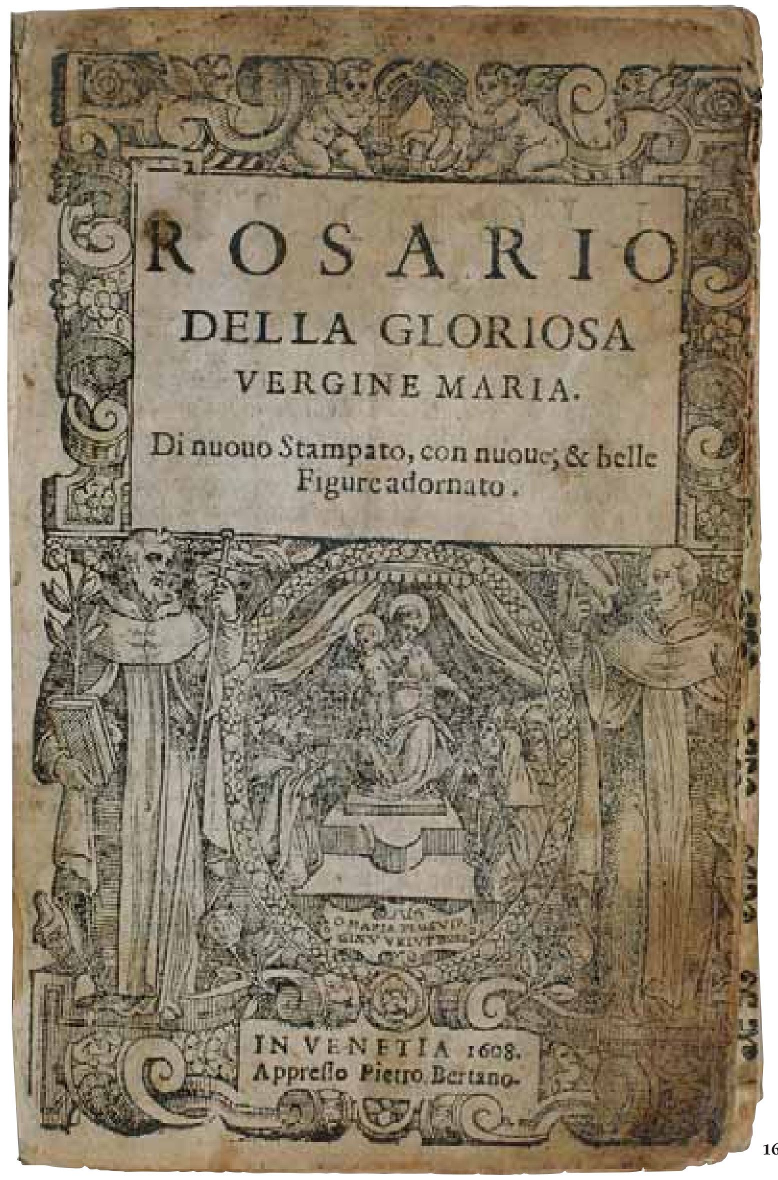
D’altra parte, nel Cristianesimo la rosa è simbolo del sangue versato dal Cristo e della purezza della Vergine, cioè gli episodi che sono alla base della recitazione del rosario. Ma uno degli aspetti più interessanti del rosario sardo è quello dei simbolismi che affondano le radici in alcuni elementi appartenenti a credenze religiose di culti precedenti assimilati dalla Chiesa cristiana primitiva. Come nel primo Cristianesimo, dunque, si è ritenuto che il legame con la mitologia e con le concezioni filosofiche e cosmologiche degli antichi desse una specie di conferma realistica alla fede cristiana.

Così il simbolismo del mitico albero del centro, conosciuto dalle religioni più antiche, è chiaramente abbracciato, nella sua totalità, dai quattro lobi ramosi con i quali terminano i bracci della croce, oppure dai rami distesi o dai loro nodi, talvolta estremamente stilizzati da una o più file granulate. Queste sono comuni ad una tipologia di croci dei rosari. In proposito si può ricordare che San Giustino, riferendosi a Gesù, dice che «Egli ha come simbolo l’albero della vita che si dice essere stato piantato nel Paradiso» (PG 6,676), e che, nell’ambito cristiano, la croce viene spesso chiamata albero, perché si dice che sia stata fabbricata con il legno dell’albero del bene e del male e sia stata eretta sopra il ceppo dell’albero della vita.

La croce dunque si identifica con l’albero delle credenze antiche e, come esso, ha un’ampia interpretazione simbolica: è il centro della nuova creazione;[26] in essa si compongono i punti diametralmente opposti, sia spaziali (cielo e terra) sia temporali (passato e futuro) e perciò, come simbolo dell’unità degli estremi, è asse del mondo e scala per il cielo; è il simbolo della vita voluta da Dio e, in parallelo al ciclo annuale dell’albero, allude al ciclo della vita-morte-resurrezione.

La leggenda che la croce sia stata fatta con il legno dell’albero del Paradiso terrestre è raccontata da Piero della Francesca negli affreschi della chiesa di San Francesco ad Arezzo. La loro fonte principale è stata la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, scrittore agiografo del XIII secolo.

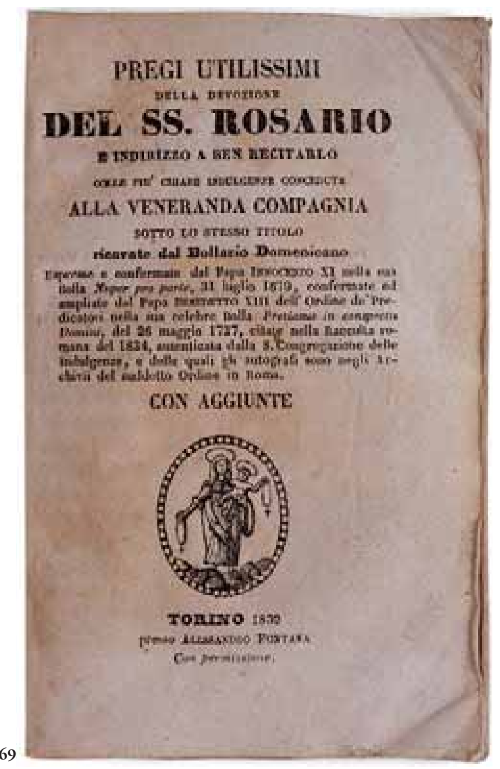
Anche altri elementi caratteristici dei rosari sardi,[27] cioè l’uccello (figg. 217-218) o il fiocco (figg. 213-214), impiegati come spartitore dei capi della corona, e la stella con i rosoni che ad essa si collegano (figg. 208-211), rammentano in modo sorprendente come il Cristianesimo abbia assimilato alcuni simboli dell’antico culto del dio Sole.



167



168



169



170

167. Frontespizio del volume *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venezia 1608.

168. *I Misteri del SS. Rosario, con le indulgenze concesse.*

169. Frontespizio del volume *Pregi utilissimi della devozione del SS. Rosario*, Torino 1830.

170. *Il Santo Rosario della Madonna di Pompei.*



171

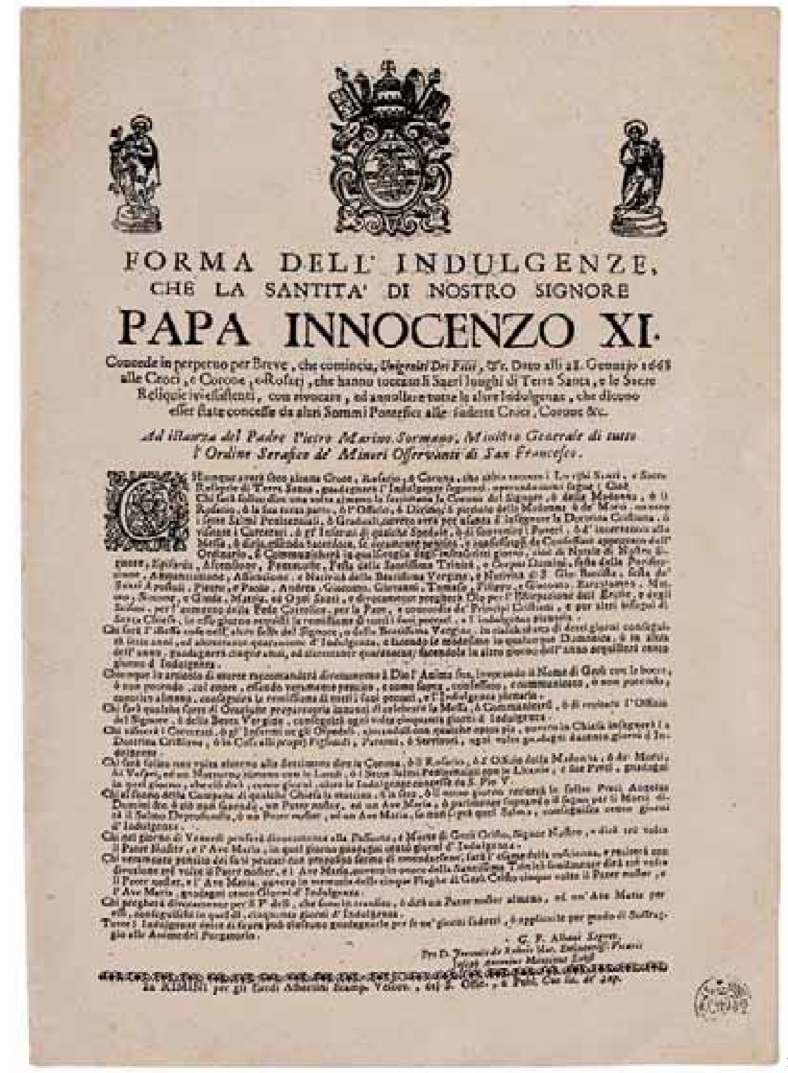


171a

Alla figura dell'uccello-fiocco si è pervenuti attraverso progressive alterazioni subite dall'Uccello Solare che – nell'antica religione zoroastriana e in quella manichea radicatesi nel Nord Africa nel primo millennio – è la rappresentazione del portale celeste che l'anima valica per unirsi alla Sorgente divina.[28] La sua forma più antica è stata quella di un'aquila a due teste, con occhi supplementari sulle ali e un varco aperto nel corpo. Poi le teste sono state unificate e l'aquila si è trasformata in altri uccelli, anche in un gallo, con forme più o meno fantastiche; le ali si sono modificate in sottili nastri, talvolta ingrossati per contenere gli occhi supplementari; la coda si è trasformata anch'essa in una forma simile a quella della testa. La metamorfosi stilistica si è completata con la tramutazione dell'originario Uccello Solare nei cosiddetti fiocchi. Questi animali fantastici e i mostri (presenti sotto forma di mascheroni anche nelle *gancere*) sono, dunque, i protettori del cammino che conduce alla salvezza e i custodi dell'accesso alla conoscenza e alla pratica delle cose magiche.
La stella a quattro, sei o otto punte disposte a raggiera intorno al disco centrale, che indica – come l'ostia nell'ostensorio – il sole con i suoi raggi, dimostra chiaramente la nuova concezione simbolica cristiana sovrapposta ad alcuni elementi degli antichi culti del dio Sole. Il disco solare, con i suoi raggi-luce, è pervenuto a rappresentare il Cristo che, come la luce del Sole, trionfa sulle tenebre e, come Sorgente divina, deve essere raggiunto dalla preghiera che vi ascende attraverso il varco dell'uccello-portale.
Allo stesso simbolismo si collega la stella-croce, attestata nella chiesa cristiana primitiva e citata dal vangelo copto nel quale si legge: «Questa stella non era una stella come tutte le altre, ma era come quella di una croce» (Genesi 37,9). E si può aggiungere, come ricorda M. Craveri nel suo libro sulla vita di Gesù, che molti altri elementi di antichi culti collegati a fenomeni astronomici, come il ciclo solare, sono stati assimilati dal Cristianesimo.[29] Tra essi il cero pasquale, col significato di luce divina che trionfa sulle tenebre, e la mitria dei vescovi che riproduce il copricapo persiano raffigurante l'ascesa del sole. E si può ancora aggiungere che l'imperatore romano Costantino stabilì di far coincidere la ricorrenza della nascita di Gesù con il solstizio d'inverno, fissandone la data al 25 dicembre, per confermare in questo modo la sostituzione del culto del dio Sole con quello di Cristo.
Può sembrare azzardata l'ipotesi di collegare anche il rosone, in virtù dei suoi petali disposti a raggiera intorno alla medaglia centrale con l'immagine sacra, alla simbolica solare. Si può però affermare che le spirali di filigrana, che formano i petali (fig. 171), esprimono, in armonia con le antiche concezioni cosmologiche presenti nel rito pasquale cristiano, l'andamento infinito, il continuo divenire e quindi il rinnovarsi della vita, significato col quale le spirali compaiono anche in alcune lapidi commemorative cristiane.
Molti miracoli vennero attribuiti alle virtù del rosario. Ne danno ampia documentazione le pubblicazioni del XV e del XVI secolo che, talvolta, sono integrate da immagini affinché «anche gli illetterati, ignoranti ed idioti possano degnamente contemplarne i misteri ed esercitarsi nei santi esercizi», come scrive il frate predicatore Alberto da Castello autore del *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, edito a Venezia nel 1521 e ristampato numerose volte fino ai primi anni del XVII secolo (fig. 167). Dalla metà del Seicento furono anche pubblicate altre opere per illustrare le grazie, i favori spirituali e i miracoli ottenuti per intercessione della Vergine del Rosario.[30]
Si può inoltre ricordare che, alla detenzione e alla recita del rosario, furono concesse molte indulgenze, come quelle attribuite ai "Rosari che hanno toccato i Sacri Luoghi di Terrasanta" e alla corona composta con semi dell'albero della spina Christi, e che alcuni rosari appartenuti ai Pontefici e ad altri personaggi illustri della Chiesa furono considerati alla pari delle reliquie e venerati come tali.
Non dovrebbe destare stupore, dunque, che uno studio recentemente pubblicato sul *British Medical Journal*, a seguito di una ricerca realizzata da medici dell'ospedale Radcliffe di Oxford, da quello di Santa Maria Nuova di Firenze e dall'Università di Pavia e di Gdansk, in Polonia, attribuisca un potere terapeutico benefico, alla pari di quello del mantra yoga, alla recitazione del rosario, perché apporta miglioramenti dell'ossigenazione del sangue, normalizzazione della pressione e regolarizzazione del battito cardiaco.

Origine e diffusione

All'origine il rosario, o meglio la corona, era una semplice cordicella a nodi, come quella che ancora oggi viene usata nella chiesa cristiana orientale ed è chiamata *kombologion*, con derivazione dalle parole greche *kombos* (nodo) e *logos* (parola). In questa forma appare ben 2600 anni prima di Cristo, perché lo si vede tenuto in mano dal re Minosse, in un bassorilievo scolpito su un muro nell'isola di Creta. Quella cordicella, comunque, non era destinata a contare le preghiere, ma lo scorrere del tempo. La tradizione orientale attribuisce al Budda (563-483 a.C.) il suo primo impiego come strumento religioso e, con questo uso, è presente in India nelle sculture arenarie del II secolo a.C. Nel Cristianesimo, che è stata l'ultima delle grandi religioni ad utilizzare il rosario, esso è documentato per la prima volta nel testamento di Lady Godiva: il lascito da lei fatto, nell'XI secolo, al monastero della città inglese di Coventry, descrive una filza di gemme legate da una cordicella che faceva scorrere tra le dita per contare le preghiere mentre le recitava, e vi è l'ipotesi che, già nel IV secolo, gli Anacoreti d'Oriente (Padri del



FORMA DELL' INDULGENZE,
CHE LA SANTITA' DI NOSTRO SIGNORE
PAPA INNOCENZO XI.

172

171. *Rosario delle Piaghe di Gesù in croce*, prima metà sec. XIX corona con avemarie di granati e pater costituiti da fiocchetti in filo d'oro ritorto. Appendice con croce di granati e rosone in oro a 8 petali in filigrana e medaglia centrale raffigurante la Madonna col Bambino. Totale 68,5 cm, appendice 16 cm, collezione privata.

172. *Forma delle indulgenze per i rosari di Terra Santa concesse dal Papa Innocenzo XI.*



GOZOS AL GRAN PATRIARCHA SANTO DOMINGO
EN QUE SU SAGRADA TERCERA ORDEN aplaude los prodigios de su Imagen en Soriano.

Pues que ya triunfa en el Cielo,
Domingo, tu Alma dichosa,
por tu Imagen portentosa
sednos amparo, y consuelo.
Los Cielos ya atesoraron
tu espiritu rica prenda,
y en retorno digna ofrenda
atentos nos enviaron,
(que siendo hechura del Cielo
es recompensa preciosa;)
por tu Imagen portentosa,
que es nuestro amparo, y consuelo.
Quando quiso reparar
Dios al Mundo pervertido
envió à su hijo querido
como Imagen, y exemplar,
casi ya un dòn paralelo
de Maria el Orbe goza, &c.
En Soriano colocò
Maria dòn tan sagrado:
por tres veces trasladado
alli lo restituyò:
quiso un remedo del Cielo
en region tan escabrosa, &c.
Si atentò el devoto fiel
de ella copiar los primores,
deslumbrando à los pintores
burla el humano pincel:
La Aurora con tal desvelo
se ostenta ufana, y zelosa, &c.
Sol, que en sus alas salud
nos trajo, te admirò el Mundo,
y en tu Imagen viò un segundo
prodigio de igual virtud:
la dolencia, y desconsuelo
siempre pronto alivio goza, &c.

A aquel herege obstinado,
que sus prodigios negò,
castigo atròz le dexò
compungido, y enmendado:
à muchos puso en desvelo
maravilla tan costosa
por tu Imagen portentosa,
que es nuestro amparo, y consuelo.
Si al heretico aparato
tu doctrina desarmò,
la heregia desmayò
al llegar tu fiel Retrato:
aun tu ardoroso zelo
vive en sombras misteriosa, &c.
Can del Rebaño de Christo,
(que es timbre entre tus blasones)
zorras, lobos, y ladrones
desterraste de su aprisco,
logra tambien este anhelo,
y hazaña victoriosa, &c.
De Cielo, astros, y elementos,
dolor, cautiverio, y muerte,
de la mas infausta suerte
logras promtos rendimientos:
transformas asi este suelo
en una mansion dichosa, &c.
Esta Milicia triunfante
por blason, y Orden Tercera
en el obsequio es primera
para festejarla amante:
logra à la vista un modelo
de su vida Religiosa &c.
Pues que ya triunfa en el Cielo,
Domingo, tu Alma dichosa,
por tu Imagen portentosa
sednos amparo, y consuelo.

℣. Ora pro nobis B. Pater Dominice. ℟. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

OREMUS.

Deus, qui Ecclesiam tuam B. Dominici Confessoris tui Patris nostri illuminare dignatus es meritis, & doctrinis, concede, ut ejus intercessione temporalibus non destituatur auxiliis, & spiritualibus semper proficiat incrementis. Per Dominum nostrum, &c. Amen.

Barcelona: En la Imprenta de Tecla Pla Viuda, administrada por Vicente Verdaguer, en la calle de los Algodoneros.

173. *Gozos al Gran patriarcha Santo Domingo.*

deserto) utilizzassero cordicelle con grani di pietre per scandire le loro preghiere. Tuttavia un decreto del Papa domenicano Pio V, emanato nella seconda metà del Cinquecento (1569), assegna a San Domenico di Guzman, vissuto dal 1170 al 1231, la sua istituzione.
In pittura il rosario appare, forse per la prima volta, in una tavola del 1394, raffigurato da Simone da Cusighe, fra le mani di una Fraternità mariana[31] e poi in un dipinto, eseguito intorno al 1410 dal Maestro Guglielmo di Colonia[32] e quindi, nel 1434 e nel 1439, in due celebri opere di Jan Van Eyck (*Coniugi Arnolfini*[33] e *Vergine della fontana*[34]). In Sardegna la presenza di frati domenicani, attestata a Cagliari dal XIII secolo, induce a ritenere che nell'Isola il rosario sia comparso in quell'epoca. Nel 1390 è documentata l'importazione di rosari di corallo provenienti dalle Fiandre da parte di un mercante ebreo residente a Cagliari e, nel 1410, un altro ebreo introduce ad Alghero rosari di corallo provenienti da Marsiglia. Atti risalenti al Cinquecento attestano l'esistenza di rosari d'oro e di metallo e il Brondo, nella sua storia di Nostra Signora di Bonaria della città di Cagliari, pubblicata nel 1595, fra i doni offerti da gente di rango elevato, esistenti nel Santuario di Bonaria, mette in evidenza i rosari di cristallo, di corallo, d'ambra, di calcedonio e d'oro insieme ad anelli, croci e reliquiari.
La diffusione del rosario come strumento di devozione popolare, connesso con la recita in comune di serie di Paternostro con Avemarie e la meditazione dei Quindici Misteri, è però da collegarsi con le opere che, nel Cinquecento, ne divulgano la pratica a un pubblico sempre più vasto e con la fondazione delle Confraternite del Rosario, raccomandata ad ogni chiesa dell'ordine dal capitolo dei domenicani, che coinvolgevano nei loro rituali tutta la popolazione beneficata dal loro aiuto. In Sardegna, confraternite di questo genere si ebbero dal Seicento in quasi tutti i paesi (fig. 175).[35]
Allo sviluppo della devozione al rosario contribuì anche l'annuncio dell'istituzione di un'apposita festa, avanzato da Pio V, che attribuì la vittoria navale della Lega Santa nella battaglia di Lepanto, avvenuta nel 1571, all'intercessione della Madonna del Rosario, invocata dalle preghiere a Lei rivolte. È importante ricordare che, a memoria di questa vittoria, il Pontefice donò ai Domenicani una delle bandiere tolte ai Turchi, che fu posta nella cappella del rosario della chiesa di Santa Maria sopra Minerva, e che a Cagliari, nel convento di San Domenico, si conserva «una bandiera a fondo giallo solcato da strisce rosse alta m 1,65 e larga 1,35, che quattrocento archibugieri sardi agli ordini di Don Giovanni d'Austria, nel 7 ottobre 1571, presero alla celebre battaglia navale di Lepanto, e che si porta in processione nella prima domenica di ottobre per la festa della Vergine del Rosario, istituita da Papa Pio V nel 1572 a ricordo della vittoria riportata dai cristiani contro la flotta turca». Anche se l'episodio non trova riscontro nella realtà storica, certamente la sua celebrazione e l'effettuazione della processione contribuirono all'affermazione della pratica del rosario a Cagliari e in tutta la Sardegna.
Il proposito di Pio V fu poi attuato da Gregorio XIII con la bolla *Monet Apostolus* del 1 aprile 1573: la recita ripetitiva di dieci Avemarie intercalate da un Pater, al quale dal 1613 fu aggiunto un Gloria, divenne la preghiera più comune in tutta la cristianità, e fu addirittura considerata come strumento di salvezza quando le Confraternite assunsero il compito di pregare per le anime del Purgatorio.[36] Di questo valore, attribuito dalla fede popolare, è emblematico il particolare del *Giudizio Universale* di Michelangelo, dove gli eletti, per ascendere al Paradiso, si aggrappano a una corona di rosario tenuta da un beato.
I primi rosari aderirono certamente al concetto di semplicità voluta, inizialmente, per diffonderne l'uso come mezzo della pratica devozionale (figg. 176-180). Nella forma consueta, la corona era costituita da cinque poste di dieci grani piccoli e uno grande, probabilmente di legno o del seme di una pianta, per corrispondere alla terza parte delle 150 Avemarie che, secondo il salterio di San Domenico, i laici dovevano recitare; sul grano più grosso, che precedeva la serie delle Avemarie, doveva essere contato un Paternostro. Nel tempo però si sono succedute molte variazioni, senza che l'introduzione delle innovazioni abbia fatto scomparire le forme precedenti. Così per iniziativa soprattutto dei Francescani, ma anche di altri Ordini, vi furono varianti sia nel numero dei grani sia nei loro raggruppamenti e, seppure ufficialmente contestate, si ebbero anche corone con 3, 7, 10, 15 poste (per la Via Crucis) (fig. 186) e persino con serie più numerose (per le Anime del Purgatorio) (fig. 190). Altre, uguali o diverse per numero o composizione delle poste, furono adattate a particolari pratiche (rosario di Sant'Anna, della Trinità ecc.). E così nel Seicento, i Francescani (frati minori osservanti) inventarono e diffusero un "rosario di San Francesco" o "rosarium seraphicum" formato da nove misteri di nove Avemaria ciascuno (fig. 182).
Il Pontefice Alessandro VII – dopo aver concesso, nel 1656, indulgenze particolari per la recita del rosario domenicano –, il 28 maggio 1664, a seguito di richiesta del procuratore generale dell'Ordine Domenicano, proibì la divulgazione del "rosarium seraphicum" e concesse ai domenicani l'esclusiva della divulgazione.[37]
Per iniziativa dei Servi di Maria si ebbero corone dedicate ai Sette dolori della Madonna, e per questo divise in 7 poste, ciascuna delle quali formata da un Paternostro e da 7 Avemarie (fig. 185). Corone con 5 o 7 poste di 10 Ave furono invece dedicate ai Gaudi della Madonna, e composizioni di una filza con un maggior numero di grani furono create per ricordare gli anni vissuti da Gesù e dalla Madonna.[38]
Assai presto alla corona venne associata un'appendice che inizialmente fu una nappina, poi una semplice croce o una medaglia collegata alla corona da altri grani, che, nelle orazioni delle confraternite dei Servi di Maria, erano impiegati per recitare altre 3 Avemarie «in riverenza delle lacrime da lei sparse nella vita e morte del Salvatore», mentre in altri rosari venivano correlati alla specificazione delle "intenzioni" delle preghiere.
Dall'inizio del XVII secolo, quando la Spagna fu posta sotto la protezione dell'Immacolata, alla croce si applicò, in posizione contrapposta a quella del Cristo che già vi appariva, l'immagine della Madonna.
I dipinti e le immagini popolari sarde antiche, nei quali sono raffigurati rosari, sono pressoché inesistenti. La più antica raffigurazione del rosario in Sardegna può essere datata al 1613, poiché appare nella chiave di volta dell'architrave di pietra della cappella del Rosario, nella chiesa di San Martino ad Oristano, finita di costruire in quell'anno. I rosari che vi compaiono, formati da grani a botte, sono due: uno è in mano al Bambino Gesù e l'altro è scolpito per inquadrare l'immagine di Maria col Figlio.[39] La seconda raffigurazione del rosario è probabilmente quella che si vede nella croce processionale che si trova oggi nella chiesa parrocchiale di Mandas ed è databile al secolo XVIII.
Gli inventari notarili dei lasciti dotali e testamentali e gli inventari ecclesiastici, rinvenuti nell'Isola, si limitano ad indicare le denominazioni e i materiali dei rosari, ma sono totalmente privi dell'indicazione degli elementi formali e stilistici: risultano quindi di scarsa rilevanza per la conoscenza artistica degli oggetti e per effettuare precisi riscontri. Le stesse carenze si ritrovano anche nelle opere dei numerosi viaggiatori, intellettuali e funzionari statali che visitarono la Sardegna nella seconda metà del Settecento e nell'Ottocento, e osservarono la grande quantità di ornamenti preziosi, d'argento e d'oro, portati dalle donne e dagli uomini sardi. Non è possibile trovare esemplari preziosi di produzione locale databili con certezza al XVII e al XVIII secolo, ma è documentato in Sardegna l'arrivo di rosari da diverse città italiane, e inoltre si dà per certo che le due tipologie massimamente diffuse nell'Isola – peraltro mantenute nella produzione locale sino ai primi anni del Novecento – derivino da quelle dei nobili spagnoli. È evidente, infatti, il riferimento tipologico dei rosari sardi, che hanno un'appendice terminante con una croce dalla quale pendono tre medaglie, a quelli raffigurati

174. Bartolomé Esteban Murillo, *Madonna con Bambino*, metà sec. XVII, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.





175

nei dipinti dal Murillo (Siviglia 1618-82). Il confronto col rosario tenuto in mano dal Bambino Gesù nella *Madonna del Rosario*[40] (fig. 174) e con quello portato al collo da Santa Maria da Lima nel dipinto conservato nel Museo Lazaro Galdiano di Madrid, non lascia dubbi sull'origine dei rosari sardi. L'altra tipologia diffusa in Sardegna, quella del rosario d'argento con medaglia a stampo circondata da un ricco rosone di filigrana, chiamato impropriamente "patena", trova assoluta corrispondenza con il modello e lo stile che caratterizza i rosari diffusi in Spagna nel XVII e nel XVIII secolo: quelli con tre medaglioni a doppio rosone in filigrana, come gli esemplari che adornano la Patrona di Alcolea del Rio a Siviglia,[41] o quelli che si conservano nei conventi delle diverse regioni iberiche. Questi furono ripresi da prima nel Cagliaritano e poi, ripetuti con tipologie uniformi, in altre parti della Sardegna sino agli inizi del Novecento. La stessa origine spagnola è confermata da piccole medaglie della Madonna della Ajuda (figg. 228-229), collegate a corone di rosari dedicati alla Vergine per devozioni particolari.
Ancora nel Seicento, i Francescani introdussero nelle regioni dell'Isola meno legate alla Spagna i cosiddetti rosari di Terra Santa, che avevano ottenuto dal Papa Innocenzo XI, con Breve del 28 gennaio 1668, concessione di indulgenze per «chiunque avrà seco alcuna Croce, Rosario, o Corona, che abbia toccato i Luoghi Santi e Sacre Reliquie di Terra Santa» (fig. 172).
Quando, oltre che strumento di devozione, il rosario venne considerato anche simbolo di condizione sociale e fu ostentato dal suo possessore alla pari di altri gioielli portandolo al collo, a tracolla o alla cintura oppure esibendolo tra le mani, lo spostamento dall'uso devozionale a quello decorativo, che conservava nella seconda funzione il contenuto religioso della prima, portò alla creazione di rosari di agata, di corallo, di granati, di ossidiana, di vetro colorato, di madreperla, d'argento e anche d'oro arricchiti da filigrana.
La diffusione su vasta scala di queste tipologie ricche è da collocarsi dopo la metà del Settecento, quando il Governo piemontese abrogò le prammatiche suntuarie e, in maggior misura nell'Ottocento, quando la piccola e la media borghesia sarda ebbero la capacità economica per adornarsi con gioielli, certamente non realizzati con diamanti e pietre preziose come quelli di classi aristocratiche di altri paesi, ma prodotti con materiali, tecniche e processi più economici. Sino ad allora, infatti, la mancanza di una committenza economicamente adeguata non aveva consentito la produzione di gioielli particolarmente costosi.

175. *Puntale processionale*, 1781-94
argento sbalzato e cesellato con medaglione sul *recto* e sul *verso* con le effigi della Vergine del Rosario e del Crocefisso raggiato. Cornice mossa realizzata a fusione con volute fogliate e croce alla cimasa. Marchi contrassegno di Melchior Durando, Regio assaggiatore in Cagliari dal 1781 al 1794 e dall'argentiere F.U. identificabile con Felice Usay. Altezza 27 cm, collezione privata. La confraternita del SS. Rosario dei Padri Domenicani di Cagliari, ha tutt'ora sede nella chiesa di San Domenico nel quartiere di Villanova.

Classificazione

I rosari presentati nel saggio sono stati suddivisi in tre grandi categorie, determinate dalla loro provenienza e struttura: quelli importati dal continente, quelli cosiddetti di Terra Santa e infine quelli di produzione locale.
Tra i rosari continentali si annoverano anche alcuni esemplari seicenteschi; tra questi è ragguardevole quello con la medaglia in argento raffigurante San Matteo e papa Innocenzo XI (fig. 177), sia per l'alta qualità dell'incisione, perfettamente aderente agli stilemi barocchi, sia per la raffinata composizione della corona costituita da avemarie in agata incapsulate in filo d'argento ritorto e pater sferici in lamina d'argento. Il modello appena descritto costituisce però un'eccezione, generalmente i rosari importati si distinguono per la sobrietà costruttiva della corona – evidente già dalla legatura in materiali metallici poco pregiati –, formata quasi sempre da avemarie in legno, talvolta in corallo o in madreperla, e in qualche caso dai semi di qualche pianta (piuttosto diffusi sono i semi di carruba) (figg. 178, 183, 187, 189).
I pater in genere sono realizzati nello stesso materiale delle avemarie, in qualche caso sono costituiti da medagliette (figg. 185-186). Coerentemente, anche nell'appendice si trovano poche concessioni alla decorazione – solo in un caso è presente lo spartitore (fig. 186) e in un altro il fiocco e la croce (fig. 171) –, il terminale è prevalentemente costituito da una medaglia, o, più raramente, dalla croce. Si riscontrano comunque, anche in questa categoria, degli esemplari ricercati e preziosi, realizzati in argento o in oro: emblematico in tal senso il raffinato rosario con pater costituiti da piccoli fiocchi in filo d'oro ritorto, con il quale sono costruiti anche i leggeri petali a voluta del rosone (fig. 171).
I cosiddetti rosari di Terra Santa, molto semplici nella struttura, hanno tutti un comune elemento caratterizzante: sono integralmente costruiti in madreperla. Nel tempo tuttavia sono stati inseriti nella corona elementi diversi. In tal modo, gli esemplari meno antichi si distinguono per i pater in lamina d'argento traforata o in filigrana (figg. 194, 199) e la presenza, seppure rara, dello spartitore (figg. 193-194) o della croce-stella (figg. 199, 202). Il terminale, nella maggior parte dei casi, è costituito da una croce, talvolta da una medaglia – sempre in madreperla –, oppure da un rosone in filigrana d'argento che presenta caratteristiche molto diverse da quelle della produzione locale (figg. 201-202). La croce e le medaglie possono essere contornate in oro, argento o rame.
I rosari sardi più antichi, di norma legati in argento, sono piuttosto semplici e non molto decorativi; piuttosto diffuso tra essi è lo spartitore raffigurante un uccello fantastico. Il terminale è sempre cruciforme, in lamina o in filigrana d'argento, e si caratterizza per la contrapposizione, così come nella croce secentesca in uso in Spagna da cui deriva, delle effigi del Cristo e della Madonna. Rispetto a questi modelli, i rosari ottocenteschi che hanno come terminale un Cristo sofferente in argento a fusione – realizzato con una tecnica che spesso utilizza l'osso di seppia come "cassaforma" –, certamente più complessi nella struttura, risultano però meno accurati nella fattura. Il crocefisso pende da una croce, o negli esemplari più importanti da una crocestella di filigrana, insieme con due medaglie realizzate a fusione, che spesso riproducono l'immagine spagnola di Nostra Senyora de la Ajuda (figg. 225-227), della Madonna dei sette dolori (fig. 219) o, più di rado, altre effigi sacre.
Ancora di ascendenza spagnola sono i rosari che presentano nell'appendice sfarzosi rosoni, caratterizzati da spirali e da avvolgenti volute fitomorfe di filigrana d'argento, più raramente d'oro. Questi esemplari, realizzati da orafi estremamente abili (e non dunque lavoro di piccole botteghe), sono stati concepiti come oggetti di grande lusso per soddisfare un superiore gusto estetico: essi si caratterizzano per gli straordinari ed affascinanti effetti di trasparenza, in uno stile completamente affrancato da quello degli altri centri della produzione di filigrana. I rosoni possono essere in numero di tre o di uno, di due accompagnati dal crocefisso.
Anche le corone sono generalmente in materiali preziosi, composte da pater e ave di corallo, di pietre dure (granati e ossidiana), d'argento in filigrana o in lamina con granulazione, ma anche di madreperla, perline e paste vitree colorate ad imitazione delle pietre più pregiate. Le loro appendici mostrano caratteristiche costanti anche per la tecnica di esecuzione ma si differenziano tra loro per dimensioni e forme.
I rosoni rappresentano un elemento significativo per la datazione: le più antiche recano al centro una teca con reliquia racchiusa tra due vetri oppure un soggetto sacro – ottenuto a stampo da una medaglia su lamina d'argento (fig. 239) –, che successivamente viene alternata da un frammento di tessuto proveniente da paramenti ecclesiastici e più tardi ancora da una stampa, generalmente litografica, anch'essa con l'effige di soggetti sacri.
In questa tipologia l'appendice, nella sua composizione più ricca, assomma cinque differenti elementi, ciascuno dei quali è realizzato in forme diverse da rosario a rosario. Lo spartitore, che congiunge le estremità della corona con gli elementi pendenti, può raffigurare una maschera, un uccello fantastico o, più semplicemente, essere costituito da un bottone o da una figura geometrica traforata. Il fiocco, che contraddistingue il rosario donato alla sposa nel giorno delle nozze, può essere presente anche in altri esemplari; esso è quasi sempre di filigrana e solo più tardi di lamina. Il numero dei grani di introduzione o di conclusione può variare da uno a cinque. I differenti elementi dell'appendice risultano collegati tra loro da maglie metalliche, da bottoni o da grani di corallo o di pasta vitrea.



176



176a



176b

176. *Rosario domenicano (con medaglia)*,
prima metà sec. XVIII
corona con avemarie e pater in legno, questi ultimi decorati a punta di trapano, legatura in ferro.
Appendice con medaglia in ottone. Totale 100 cm, medaglia 5,5 cm, collezione privata.



177



177a

177. *Rosario a 6 poste*, 1670 circa
corona con avemarie in agata, incapsulate in filo d'argento ritorto, pater sferici in lamina d'argento, legatura in filo con distanziatori sferici.
Appendice con croce e terminale con medaglia in argento raffigurante sul *recto* l'apostolo Matteo e sul *verso* Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi).
Totale 57 cm, medaglia 5,5 cm, collezione privata.



178



178a

178. *Rosario domenicano (con medaglia)*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater in semi, legatura in ferro con distanziatori a spirale. Appendice con medaglia raffigurante la Vergine del Rosario sul *recto* e le "Indulgenze" sul *verso*. Totale 58,2 cm, medaglia 4 cm, collezione privata.

179. *Rosario domenicano (con crocefisso e medaglia)*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater in legno, legatura in ferro. L'appendice è composta da una medaglia di Sant'Ignazio di Loyola e terminale con crocefisso, entrambi in ottone. Totale 89,2 cm, crocefisso 12,5 cm, collezione privata.



179a

179



180



180a



181



181a

180. *Rosario domenicano (con crocefisso)*, metà sec. XVIII
corona con avemarie e pater in legno, questi ultimi con distanziatori a spirale. Appendice con crocefisso in argento. Totale 70 cm, crocefisso 10,5 cm, collezione privata.

181. *Rosario a 15 poste*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater in legno, legatura in ferro. Appendice con medaglia in ottone. Totale 111,5 cm, medaglia 2,5 cm, collezione privata.



182



182a



183a



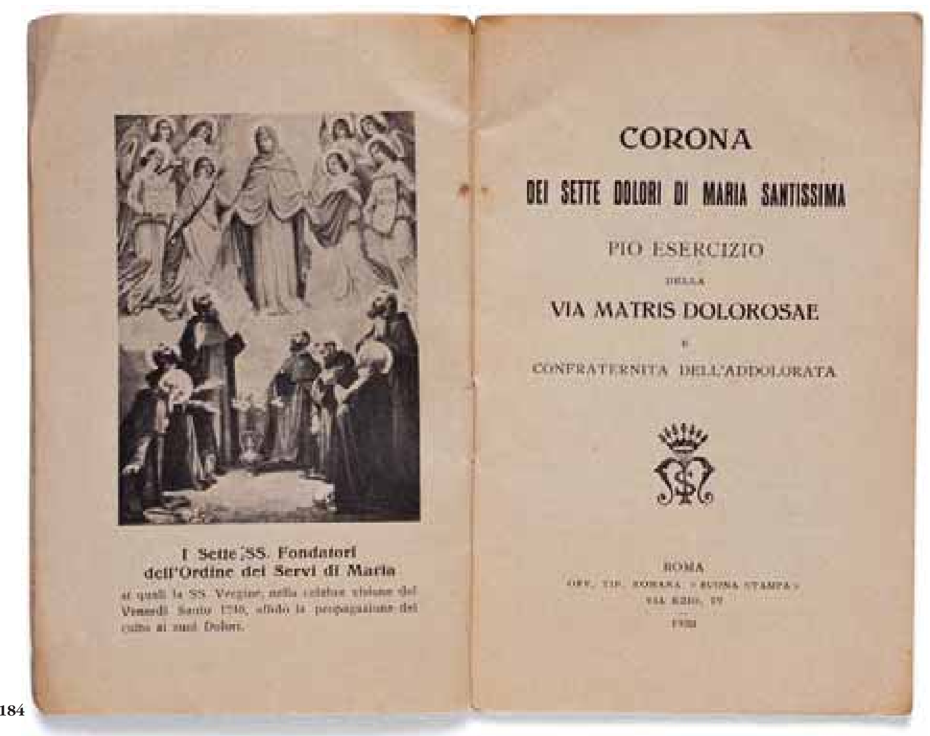
183

182. *Corona della Famiglia Francescana*, prima metà sec. XIX corona con avemarie e pater in legno, legatura in ferro. Appendice con medaglia raffigurante San Francesco d'Assisi (*recto*), Santa Chiara e Sant'Agnese (*verso*), e terminale con croce lignea. Totale 110 cm, croce 8,5 cm, collezione privata.

183. *Corona della Famiglia delle Cappuccine*, metà sec. XIX corona senza partizione in poste, con avemarie costituite da semi, legatura in ferro. Appendice con crocefisso metallico. Totale 74 cm, crocefisso 6,5 cm, collezione privata.

184. *Corona dei sette dolori di Maria Santissima*, Roma 1930.

185. *Rosario della Madonna dei sette dolori*, prima metà sec. XIX corona con avemarie in legno e pater costituiti da medagliette in rame raffiguranti i sette dolori della Vergine. Appendice con medaglia della Madonna dei sette dolori. Totale 57,5 cm, medaglia 2,5 cm, collezione privata.



184



185



186



187



188

186. *Corona della Via Crucis*, metà sec. XIX
corona a 15 poste con avemarie in legno e pater costituiti da medagliette in rame raffiguranti le stazioni della Via Crucis. Appendice con spartitore raffigurante il monogramma IHS e crocefisso in rame. Totale 54,5 cm, crocefisso 6,3 cm, collezione privata.

187. *Tredicina di Sant'Antonio*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater costituita da semi, questi ultimi con incisioni a punta di trapano, legatura in ferro e distanziatori a spirale. Appendice con medaglia di bronzo.
Totale 28,5 cm, medaglia 2 cm, collezione privata.

188. Copertina del libricino *I Tredici Martedì e Tredicina in onore di S. Antonio*.

189. *Coroncina della guardia d'onore del Sacro Cuore di Gesù*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater costituita da semi, legatura in ferro con distanziatori a spirale. Appendice con medaglia in ottone. Totale 27 cm, medaglia 1,8 cm, collezione privata.

190. *Corona del Purgatorio*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater in legno con legatura in ferro. Appendice con crocefisso in argento. Totale 166 cm, crocefisso 8,5 cm, collezione privata.



189



190a



190



191



192a



192



192b

191. *Rosario di Terra Santa (con medaglia)*, prima metà sec. XVIII
corona in madreperla con legatura in filo. Appendice con medaglia in madreperla raffigurante San Francesco d'Assisi. Totale 40 cm, medaglia 4,5 cm, collezione privata.

192. *Rosario domenicano di Terra Santa (con croce)*, seconda metà sec. XVIII
corona in madreperla con legatura metallica. Appendice con Crocefisso e Madonna contrapposti, realizzati a incisione e parzialmente colorati. Totale 66,8 cm, crocefisso 8,9 cm, collezione privata.



193

193. *Rosario domenicano di Terra Santa (con croce)*,
prima metà sec. XIX
corona in madreperla. Appendice con spartitore e terminale con Crocefisso e Madonna contrapposti, realizzati a incisione. Totale 72,5 cm, crocefisso 9,7 cm, collezione privata.

194. *Rosario di Terra Santa (con croce)*,
metà sec. XVIII
corona a 6 poste con avemarie in madreperla e pater in filigrana d'argento. Appendice con spartitore d'argento a fusione con raffigurazione zoomorfa, e terminale con crocefisso inciso in madreperla e terminali in oro. Totale 90,2 cm, crocefisso 6,7 cm, collezione privata.

195. *Rosario di Terra Santa (con medaglia)*,
prima metà sec. XVIII
corona a 7 poste in madreperla con legatura in filo. Appendice con nappina colorata e terminale con medaglia raffigurante la Natività, contornata in oro. Totale 47,4 cm, medaglia 7,5 cm, collezione privata.



194



194a



195



195a



195b



196

196a



197



198

198a



199

196. *Rosario di Terra Santa (con croce)*,
prima metà sec. XVIII
corona in madreperla con legatura in argento a spirale. Appendice con Crocefisso e Madonna contrapposti realizzati a incisione e cornice in argento con inserti floreali in filigrana e cordonature. Totale 77 cm, crocefisso 10,5 cm, collezione privata.

197. *Rosario di Terra Santa (con croce e nappina)*,
metà sec. XVIII
corona a 7 poste in madreperla, legatura in filo con distanziatori costituiti da perline in argento. Appendice con nappina dorata e Crocefisso in madreperla realizzato a incisione e contornato in oro.
Totale 52,5 cm, crocefisso 6,5 cm, collezione privata.

198. *Rosario di Terra Santa (con croce e due nappine)*,
metà sec. XVIII
corona a 7 poste in madreperla e legatura in filo. Appendice con due nappine colorate, croce in madreperla con Cristo in oro sul *recto* e Madonna realizzata a incisione sul *verso* e terminali in oro. Totale 46 cm, crocefisso 8,2 cm, collezione privata.

199. *Rosario di Terra Santa (con crocefisso)*,
metà sec. XIX
corona con avemarie in madreperla, pater “a bottone” in filigrana d’argento. Appendice con croce-stella in filigrana d’argento e terminale con Crocefisso e Madonna contrapposti in madreperla realizzati a incisione. Totale 36,7 cm, crocefisso 5,3 cm, collezione privata.

200. *Rosario di Terra Santa (con rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona in madreperla con legatura in metallo e distanziatori a spirale. Appendice con rosone, in rame argentato raffigurante la Madonna, con doppia corolla di petali in filigrana d’argento. Totale 110,5 cm, rosone 6,5 cm, collezione privata.

201. *Rosario di Terra Santa (con rosone)*,
fine sec. XVIII
corona in madreperla con legatura in argento e distanziatori ad “S”. Appendice con rosone in filigrana non locale d’argento contenente una medaglia di San Benedetto (*recto*) con benedizione stampata (*verso*). Totale 58 cm, rosone 7,3 cm, collezione privata.

202. *Rosario di Terra Santa (con rosone)*,
metà sec. XIX
corona in madreperla con legatura in argento con distanziatori ad “S”. Appendice con croce-stella fiorita in filigrana d’argento e terminale con rosone in filigrana non locale contenente una medaglia con la raffigurazione dei SS. Pietro (*recto*) e Paolo (*verso*). Totale 62 cm, rosone 6 cm, collezione privata.


200a


200


201


202


202a



203



203a



203b

203. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, inizio sec. XVIII corona con avemarie e pater in grani in pasta vitrea nera, questi ultimi incapsulati in argento, legatura in argento. Appendice con piccolo spartitore e terminale con Crocefisso (*recto*) e Madonna (*verso*) in argento su croce incisa. Totale 70 cm, crocefisso 8,5 cm, collezione privata.



204



204a



204b

204. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, inizio sec. XVIII corona con avemarie di granati e pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori a "S". Appendice con due grani di introduzione "a bottone" e terminale con croce fiorita, lavorata a traforo e incisa, con Cristo e la Vergine contrapposti. Totale 71 cm, crocefisso 9,5 cm, collezione privata.



205a



205

205. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, prima metà sec. XVIII corona con avemarie di granati e pater “a bottone” in filigrana d’argento, legatura in argento. Appendice con spartitore raffigurante un uccello fantastico realizzato a fusione “a osso di seppia” e terminale con croce a doppia traversa in lamina incisa, con Cristo e la Vergine realizzati a fusione contrapposti. Totale 63,3 cm, crocefisso 7,2 cm, collezione privata.

206. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, prima metà sec. XVIII corona con avemarie e pater in legno. Appendice con spartitore raffigurante un uccello a due teste e croce terminale a doppia traversa lavorata a incisione, con Cristo e la Vergine contrapposti. Totale 75 cm, crocefisso 10,4 cm, Seneghe, collezione Pili.

207. *Divote preci e massime dei fratelli e sorelle dell’Arcibconfraternita del SS. Crocefisso*, Roma 1774.



206



I·N·R·I

IHS

SOAB SOAB

3

IN Nomine Patris, & Filii, & Spiritus Sancti. Amen.
Per signum Crucis de Inimicis nostris libera nos Deus noster.
Sanctus Deus, Sanctus Fortis, Sanctus & Immortalis, miserere nobis.
Exurge Christe adjuva nos.
Et libera nos propter nomen tuum.
Domine exaudi orationem meam.
Et clamor meus ad te veniat.
Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.

OREMUS.

MEntes nostras quæsumus Domine lumine tuæ claritatis illustra, ut videre possimus, quæ agenda sunt, & quæ recta sunt agere valeamus. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

INTRODUZIONE.

DIlettissimi: Mirate sù quella Croce il gran Figlio di Dio, e riflettete, che Egli è confitto in quel

A 2 Le-

207



206a



208



208a

208. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con reliquia)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater “a bottone” in filigrana d’argento, legatura in argento con distanziatori ad “S”. Appendice con croce-stella e medaglione centrale contenenti reliquie di San Francesco e due rosoni laterali in filigrana d’argento.
Totale 76,5 cm, appendice 19,5 cm, collezione privata.



209



209a

209. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d’argento)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea e corallo, pater in filigrana d’argento, legatura in argento con distanziatori ad “S”. Appendice con due grani di corallo incapsulati in filigrana d’argento; croce in filigrana d’argento e castone centrale con granati, stella della medesima fattura; due rosoni laterali e uno centrale a 8 petali in filigrana con medaglia d’argento.
Totale 78,5 cm, appendice 23,3 cm, collezione privata.



210



210a

210. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d'argento)*, prima metà sec. XIX corona con avemarie in pasta vitrea nera, pater in filigrana d'argento, legatura in argento. Appendice con un grano di granato incapsulato in filigrana d'argento, croce-stella in filigrana, castone centrale in pasta vitrea, e due rosoni laterali e uno centrale a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento. Ognuno di questi elementi è distanziato dall'altro tramite un bottone in filigrana. Totale 72 cm, appendice 20 cm, collezione privata.



211



211a

211. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d'argento)*, prima metà sec. XIX corona con avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento e castone centrale in pasta vitrea, croce-stella in filigrana d'argento, dalla quale pendono tre rosoni cruciformi a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento. Totale 77 cm, appendice 21,3 cm, collezione privata.



212



212a

212. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d'argento)*, seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello fantastico con castone centrale in pasta vitrea; croce in lastra d'argento con grottesche sui bracci e castone centrale con granato; tre rosoni cruciformi a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento. Ognuno di questi elementi è distanziato dall'altro tramite un grano in pasta vitrea. Totale 82,5 cm, appendice 22 cm, collezione privata.



213



213a

213. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d'argento e tessuto)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di corallo, pater in filigrana d'argento e medagliette con la Madonna dell'Ajuda in lastra traforata, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana, croce-stella in filigrana con castone centrale in pasta vitrea; due rosoni laterali a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento e un rosone centrale a 10 petali in filigrana contenente un frammento di tessuto, distanziato da un grano di corallo incapsulato in filigrana d'argento. Totale 97 cm, appendice 29,7 cm, collezione privata.



214

214. *Rosario sardo domenicano a tre rosoni (con medaglia d'argento e tessuto)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento, croce-stella in filigrana e castone centrale in pasta vitrea; due rosoni laterali a 9 petali in filigrana contenenti frammenti di tessuto e un rosone centrale a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento, distanziato da un bottone in filigrana con castone centrale in turchese e granulazioni. Totale 89,5 cm, appendice 24,7 cm, collezione privata.



214a



214b



215



215a

215. *Rosario domenicano a tre rosoni (con tessuto)*, seconda metà sec. XIX corona con avemarie in granati, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in filo d'argento, croce-stella in filigrana d'argento e castone centrale con granati; tre rosoni a 8 petali in filigrana contenenti frammenti di tessuto. Totale 82 cm, appendice 30,7 cm, collezione privata.



216



216a

216. *Rosario domenicano a tre rosoni (con tessuto)*, seconda metà sec. XIX corona con avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento e castone in pasta vitrea, croce-stella in filigrana d'argento e granulazioni e castone centrale in pasta vitrea, dalla quale pendono tre rosoni a 9 petali in filigrana contenenti frammenti di tessuto. Ognuno di questi elementi è distanziato dall'altro tramite un bottone in filigrana con granulazioni. Totale 82,5 cm, appendice 21,5 cm, collezione privata.



217



217a

217. *Rosario domenicano a tre rosoni (con tessuto)*, seconda metà sec. XIX corona con avemarie in pasta vitrea rossa, pater "a bottone" in lamina d'argento traforata, legatura in argento con distanziatori a "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento con uccello fantastico; fiocco in lamina d'argento con inserti in filigrana; croce-stella in filo d'argento con inserti in filigrana; due rosoni cruciformi laterali a 8 petali in filigrana e uno centrale a 12 petali in filigrana, tutti con tessuto. Ogni elemento è distanziato dall'altro tramite un bottone in lamina d'argento traforata. Totale 32 cm, appendice 26 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



218



218a

218. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, seconda metà sec. XIX corona a 7 poste da 10 avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, medagliette della Madonna dell'Ajuda in lastra traforata, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco e croce-stella in filigrana d'argento e castone centrale in pasta vitrea colorata; tre rosoni a 8 petali in filigrana contenenti tre cromolitografie. Totale 110 cm, appendice 27,5 cm, collezione privata.



219



219a

219. *Rosario della Madonna dei sette dolori*, prima metà sec. XIX
corona a 7 poste da 10 avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, medagliette della Madonna dell'Ajuda in lastra traforata d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in lastra d'argento traforata con decorazione a motivi floreali, croce-stella in lastra d'argento traforata con castone centrale in pasta vitrea, terminale con due rosoni laterali a 8 petali in filigrana contenenti una medaglia d'argento e un crocefisso in argento. Totale 88 cm, appendice 17 cm, collezione privata.

220. *Rosario sardo domenicano (crocefisso e due rosoni)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di corallo, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con croce-stella in filigrana d'argento con castone centrale in pasta vitrea; due rosoni a 8 petali in filigrana con medaglia d'argento al centro e terminale con crocefisso in fusione d'argento e castoni in pasta vitrea sui bracci. Totale 90,2 cm, appendice 19,3 cm, collezione privata.



220a



220



221



222



222a



223



223a



224



224a



225

221. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, fine sec. XVIII
corona con avemarie in grani di corallo, pater costituiti da grossi grani di corallo incapsulati con petali in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con croce in filigrana d'argento "a giorno". Totale 61,8 cm, croce 9 cm, collezione privata.

222. *Rosario sardo domenicano (con croce)*, fine sec. XVII
corona con avemarie in legno con colorazione rossa, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello fantastico a due teste e terminale con croce in lastra d'argento con fiori lavorati con applicazioni di filigrana "a notte" e castoni in pasta vitrea colorata. Totale 102,5 cm, croce 9,5 cm, collezione privata.

223. *Rosario sardo dei Gaudi della Madonna*, metà sec. XIX
corona a 7 poste da 7 avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con croce in argento con tre medagliette della Madonna dell'Ajuda in lastra traforata. Totale 65,5 cm, appendice 15,7 cm, collezione privata.

224. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, metà sec. XIX
corona a 7 poste da 10 avemarie in pasta vitrea azzurra, pater in filigrana d'argento e medagliette della Madonna dell'Ajuda, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello fantastico a due teste; croce-stella in filigrana e castoni in pasta vitrea, con tre medaglie della Madonna dell'Ajuda. Totale 85,8 cm, appendice 17 cm, collezione privata.

225. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di corallo, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello, croce in argento con due medaglie laterali della Madonna dell'Ajuda e terminale con crocefisso in fusione d'argento. Totale 51,8 cm, appendice 15,2 cm, collezione privata.

226. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea azzurra, pater "a bottone" in filigrana d'argento distanziati da medagliette cuoriformi in filigrana, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in lastra d'argento con castone centrale in pasta vitrea, grani d'introduzione costituiti da piccole placche in argento traforato raffiguranti animali e terminale con croce-stella in filigrana d'argento con granulazioni; due medaglie della Madonna dell'Ajuda; crocefisso in fusione d'argento con castoni in pasta vitrea sui bracci. Totale 96,8 cm, appendice 28,6 cm, collezione privata.

227. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di corallo, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento, castone centrale in pasta vitrea e due piccole perle laterali in corallo, e terminale con croce-stella in filigrana d'argento con granulazioni, due medaglie della Madonna dell'Ajuda e crocefisso in fusione d'argento con castoni in pasta vitrea sui bracci. Ogni elemento è distanziato dall'altro tramite un bottone in filigrana d'argento con granulazioni. Totale 77,5 cm, appendice 22,7 cm, collezione privata.



226



226a



227



227a

228. *Goigs de Nostra Senyora de l'Ajuda.*

229. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento incisa e terminale con croce-stella in filigrana d'argento con castone in pasta vitrea e due medaglie della Madonna dell'Ajuda e un crocefisso in fusione d'argento. Ognuno di questi elementi è distanziato dall'altro attraverso un bottone in filigrana d'argento con granulazioni.
Totale 73 cm, appendice 19,7 cm, collezione privata.

230. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di madreperla, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con piccolo spartitore in madreperla, fiocco in lamina d'argento con castone centrale in pasta vitrea e terminale con croce-stella in filigrana d'argento e granulazioni, due medaglie della Madonna dell'Ajuda e crocefisso in argento a fusione. Ognuno di questi elementi è distanziato dall'altro attraverso un piccolo vago in madreperla. Totale 85 cm, appendice 30 cm, collezione privata.

231. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso e due medaglie)*, metà sec. XIX
corona con avemarie e pater in cristallo bianco con legatura in filo. Appendice con terminale in lastra d'argento con la raffigurazione dell'uccello fantastico coronato, due medaglie in filigrana della Madonna dell'Ajuda e crocefisso in argento a fusione "a osso di seppia". Totale 68 cm, appendice 15,8 cm, collezione privata.


GOIGS DE NOS-TRA SENYORA de la Ajuda.

228


229


229a


230


230a


231


231a



232



233

232. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*,
metà sec. XIX
corona a 7 poste da 10 avemarie in madreperla, pater in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento. Appendice con medaglia della Madonna dei sette dolori in argento a fusione "a osso di seppia". Totale 71,2 cm, medaglia 6,5 cm, collezione privata.

233. *Rosario sardo*
corona a 7 poste da 10 avemarie in madreperla, pater in lamina d'argento, legatura in filo. Appendice in lamina d'argento e inserti in filigrana e terminale con crocefisso in argento. Totale 32 cm, crocefisso 8,2 cm, provenienza Santu Lussurgiu, Seneghe, collezione Pili.

234. *Rosario sardo domenicano (con crocefisso)*,
metà sec. XIX
corona con avemarie in piccoli grani di corallo, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco con funzione di spartitore che incorpora un uccello coronato con agganci sulle ali, realizzato in lamina d'argento con inserti in filigrana, castone centrale in pasta vitrea e due piccole perle in corallo laterali. Terminale con crocefisso in lamina d'argento con castoni in pasta vitrea sui bracci. Totale 85 cm, appendice 19 cm, collezione privata.



234



234a



235



235a



236



236a

235. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea nera, pater "a bottone" in lastra d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con un grano d'introduzione in corallo incapsulato in filigrana d'argento e terminale con un rosone a 9 petali in filigrana d'argento, con al centro una medaglia d'argento. Totale 71,4 cm, rosone 7,5 cm, collezione privata.

236. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, prima metà sec. XIX
corona a 7 poste con 10 avemarie in corallo, pater in filigrana d'argento con medagliette della Madonna dell'Ajuda, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento, dal quale pende, attraverso tre grani di corallo incapsulati in filigrana, un rosone a 8 petali in filigrana con al centro una medaglia d'argento raffigurante Sant'Antonio di Padova. Totale 86,5 cm, rosone 8,5 cm, collezione privata.

237. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con un rosone a 12 petali in filigrana, con al centro una medaglia d'argento. Totale 67,3 cm, rosone 8 cm, collezione privata.

238. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, prima metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea nera, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento, un grano d'introduzione in corallo e terminale con un rosone a 8 petali in filigrana con al centro una medaglia d'argento realizzata a stampo. Acclusa la medaglia originale usata per lo sbalzo. Totale 72 cm, rosone 10 cm, collezione privata.



237a



237



238



239

239a



240a



240

239. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, metà sec. XIX corona a 7 poste da 10 avemarie in pasta vitrea colorata, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello a due teste coronate, dal quale pende un rosone a 8 petali in filigrana d'argento contenente una medaglia della Madonna dei sette dolori sottovetro. Totale 88,5 cm, rosone 7,5 cm, collezione privata.

240. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, metà sec. XIX corona con avemarie in granati, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento e un grano d'introduzione in corallo e terminale con un rosone a 8 petali in filigrana d'argento e granulazioni, con al centro una medaglia d'argento. Totale 75 cm, rosone 8 cm, collezione privata.



241



241a

241. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in piccoli grani di corallo, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello fantastico con castone in pasta vitrea e terminale con un rosone a 9 petali in filigrana d'argento, con al centro una medaglia d'argento. Totale 81 cm, rosone 9,2 cm, collezione privata.

242. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di madreperla, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con croce-stella in filigrana d'argento e terminale con un rosone a 8 petali in filigrana d'argento, con al centro una medaglia in argento della Beata Vergine del Rosario. Totale 88,6 cm, rosone 9,2 cm, collezione privata.

243. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in grani in pasta vitrea, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con un rosone a 8 petali in filigrana d'argento, con al centro un frammento di tessuto sottovetro. Totale 81 cm, appendice 20 cm, Cagliari, collezione Piloni.



242



242a



243



243a

244



244a



245



245a

244. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, metà sec. XIX
corona a 7 poste da 10 avemarie in pasta vitrea, pater in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento con castone centrale in pasta vitrea, dal quale pende un rosone a 12 petali in filigrana d'argento contenente un frammento di tessuto sottovetro. Totale 85 cm, rosone 8 cm, collezione privata.

245. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*, seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea azzurra, pater "a bottone" in filigrana d'argento e medagliette della Madonna dell'Ajuda, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore in piastra d'argento raffigurante un uccello a due teste coronate; fiocco in filigrana d'argento e castone centrale in pasta vitrea e terminale con un rosone a 10 petali in filigrana d'argento, che racchiude frammenti di tessuto sottovetro. Totale 96,8 cm, rosone 8,3 cm, collezione privata.

246. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di madreperla, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con fiocco in filigrana d'argento e terminale con un rosone a 12 petali in filigrana d'argento (fiocco e rosone racchiudono frammenti di tessuto sottovetro). Totale 105 cm, rosone 8 cm, collezione privata.

247. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea, pater in corallo incapsulati in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori a motivi floreali. Appendice con spartitore in filigrana d'argento con decorazione a motivi floreali, un grano d'introduzione in corallo e terminale con un rosone a 8 petali in filigrana d'argento contenente un frammento di tessuto sottovetro. Totale 66,5 cm, rosone 9 cm, collezione privata.

248. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, fine sec. XIX
corona con avemarie in piccoli grani di pasta vitrea azzurra, pater "a bottone" in filigrana d'argento con granulazioni, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con piccolo spartitore in filigrana d'argento con decorazione a motivi floreali, fiocco in lastra d'argento con inserti in filigrana e terminale con un rosone a 9 petali in filigrana d'argento contenente una cromolitografia. Totale 79,5 cm, rosone 9 cm, collezione privata.

249. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, fine sec. XIX
corona con avemarie in grani di madreperla, pater "a bottone" in filigrana d'argento, legatura in argento con distanziatori ad "S". Appendice con un piccolo rosone a 9 petali in filigrana d'argento contenente una litografia. Totale 84,7 cm, rosone 6 cm, collezione privata.

250. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, fine sec. XIX
corona con avemarie e pater in grani di madreperla, legatura in argento con distanziatori a motivi floreali. Appendice con tre grani d'introduzione in madreperla e due in pasta vitrea azzurra incapsulati in filo d'argento; fiocco in filigrana d'argento; stella in filigrana d'argento con castone centrale in pasta vitrea e terminale con un rosone a 13 petali in filigrana d'argento (fiocco e rosone racchiudono una cromolitografia). Totale 91,2 cm, rosone 9 cm, collezione privata.



246a

246



247

247a



248

248a



249



249a



250



250a



251

251. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, fine sec. XIX
corona con avemarie in grani di madreperla, pater in corallo, legatura in argento con distanziatori ad “S” (con l’aggiunta di spirali in prossimità dei pater). Appendice con spartitore in piastra d’argento raffigurante un uccello fantastico e terminale con un rosone a 8 petali, con estremità in corallo, in filigrana d’argento dorato contenente due cromolitografie raffiguranti la Vergine. Totale 65,3 cm, rosone 6,7 cm, collezione privata.



252a



252

252. *Rosario della Madonna dei sette dolori*, metà sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater “a bottone” in filigrana d’argento dorato, legatura in oro con distanziatori ad “S”. Appendice con spartitore fitomorfo in lamina d’oro incisa; rosone a 8 petali in filigrana d’oro lavorata a rosette, contenente una medaglia in madreperla con l’effige di Sant’Antonio (realizzata a traforo e a incisione), poggiante su un fondo di stagnola bruna, contornata da una cornice in lamina d’oro con incisioni. Totale 64 cm, rosone 6,3 cm, collezione privata.



253



253a

253. *Rosario domenicano (con un rosone)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in grani di corallo, pater “a bottone” in filigrana d’oro, legatura in oro con distanziatori ad “S”. Appendice con spartitore cuoriforme in filigrana d’oro; rosone a 8 petali in filigrana d’oro lavorata a rosette, contenente una medaglia in madreperla con l’effige di San Sebastiano Martire (realizzata a traforo e a incisione), contornata in lamina d’oro con incisioni. Totale 53,3 cm, rosone 5,6 cm, collezione privata.



254



254a

254. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, metà sec. XIX
corona con avemarie di granati, pater “a bottone” in filigrana d’oro, legatura in oro con distanziatori ad “S”. Appendice con spartitore fitomorfo in lamina d’oro; rosone a 8 petali in filigrana d’oro lavorata a rosette, contenente una medaglia in madreperla con l’effige di Sant’Efisio Martire (realizzata a traforo e a incisione), poggiante su un fondo di stagnola e contornata in lamina d’oro con incisioni. Totale 61,5 cm, rosone 6,8 cm, collezione privata.



255

255. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
prima metà sec. XIX
corona con avemarie costituite da piccoli bottoni in filigrana d'oro con granulazioni, pater della medesima fattura ma di dimensioni maggiori, legatura consistente in piccole piastre stampate in oro, decorate a motivi geometrici incisi.
Appendice con spartitore decorato a motivi floreali in filigrana, fiocco in filigrana e medaglia centrale con l'effige del pontefice Leone XII, da cui pende un'altra medaglia col monogramma IHS; terminale con rosone a 11 petali in filigrana lavorata a rosette e granulazioni, con al centro una medaglia raffigurante il volto di Cristo e della Vergine contrapposti, contornati da spirali in filigrana. Totale 98,3 cm, appendice 24,4 cm, collezione privata.



255a


256


256a


257


257a


258


258a

256. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in granati e pater in oro, legatura in oro con distanziatori a motivi floreali. Appendice con piccolo spartitore in filo d'oro lavorato a motivi floreali; fiocco in filigrana d'oro e pietra incastonata al centro; rosone a 10 petali in filigrana d'oro lavorata a rosette contenente una medaglia in madreperla con l'effige della Madonna (realizzata a traforo e a incisione), contornata in lamina d'oro e applicazioni in filigrana. Totale 80 cm, rosone 8,1 cm, Seneghe, collezione Pili.

257. *Rosario sardo a 7 poste (con un rosone)*, metà sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater in filigrana, legatura in oro con distanziatori ad "S". Appendice con piccolo spartitore fitomorfo in piastra d'oro incisa e fiocco in filigrana d'oro con granulazione e castone centrale con pasta vitrea; rosone a 8 petali in filigrana d'oro. Totale 73,5 cm, rosone 5,5 cm, collezione privata.

258. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*, fine sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater "a bottone" in filigrana d'argento dorato, legatura in argento dorato con distanziatori a motivi geometrici. Appendice con un rosone a 8 petali in filigrana d'argento dorato con al centro una medaglia in argento dorato raffigurante Santa Maria del Pilar. Totale 42,5 cm, rosone 5,2 cm, collezione privata.

259. *Rosario sardo della Madonna dei sette dolori*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater "a bottone" in filigrana d'oro, legatura in oro con distanziatori ad "S". Appendice con piccolo spartitore fitomorfo in piastra d'oro incisa; fiocco in filigrana d'oro e pasta vitrea rossa incastonata al centro; rosone a 10 petali in filigrana d'oro contenente una medaglia in madreperla con l'effige della Madonna (realizzata a traforo e a incisione), poggiante su un fondo di stagnola rossa, contornata in lamina d'oro con incisioni e applicazioni in filigrana. Totale 74,6 cm, rosone 7,4 cm, collezione privata.

260. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in granati, pater "a bottone" in filigrana d'oro, legatura in oro con distanziatori ad "S". Appendice con spartitore fitomorfo in piastra d'oro incisa; rosone a 10 petali in filigrana d'oro con al centro una medaglia in madreperla raffigurante la Madonna con Bambino (realizzata a traforo e a incisione), poggiante su un fondo di stagnola rossa, contornata in lamina d'oro con incisioni e spirali in filigrana. Totale 64,6 cm, rosone 9,6 cm, collezione privata.

261. *Rosario sardo domenicano (con un rosone)*,
seconda metà sec. XIX
corona con avemarie in pasta vitrea rossa, pater "a bottone" in filigrana d'oro, legatura in oro con distanziatori ad "S". Appendice con piccolo spartitore cuoriforme in filo e filigrana d'oro; fiocco in filigrana con medaglia centrale in madreperla con effige della Madonna; rosone a 9 petali in filigrana d'oro contenente una medaglia in madreperla realizzata a traforo e a incisione, poggiante su un fondo di stagnola rossa, contornata in lamina d'oro con incisioni e applicazioni in filigrana. Totale 60,8 cm, rosone 6,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.


259


259a


260


261


261a

Ornamenti di origine religiosa

Tutti i gioielli hanno oggi una funzione essenzialmente ornamentale, legata alla preziosità, che connota socialmente il loro possessore. Ma, con le sole eccezioni di spille e bottoni, usati nell'antichità dagli Egiziani, dai Greci e dai Romani con funzione pratica per unire due lembi di stoffa e trattenere mantelli e altre vesti – come le più tarde *gancere* –, tutti gli altri ornamenti, prima di divenire indici di ricchezza e simboli di posizione sociale, trovano la loro origine e la loro ragion d'essere nelle credenze religiose pagane, alle quali si sono sovrapposte quelle cristiane.

Le collane, nel corso della loro remotissima storia, sono state realizzate per portare indosso, trattenute al collo da un filo, pietre, conchiglie, denti e ossa di animali, ritenuti efficaci amuleti a funzione apotropaica, ovvero protettori dalle avversità e dalle forze negative. In tal senso non mancano esempi, anche in Sardegna, sin dalla Preistoria.

Non è dunque singolare che nell'Isola le collane tradizionali abbiano un chiaro punto di riferimento nel rosario: ad esempio la *gutturada* (fig. 263), come si è già detto, è formata da gruppi di piccole pietre separate da grani più grandi, come le avemarie e i paternostri dei rosari per i quali usa conservare la sua denominazione di "poste". Una collana (fig. 262) è addirittura costituita dalla corona del rosario spezzata in due e ha come ciondolo un rosone che ne palesa la discendenza. Molte altre presentano come pendente il volto del Cristo in corallo (fig. 267) oppure il suo cuore in oro (fig. 268), elementi, pure questi, mutuati dall'ambito religioso e laicizzati attraverso una decontestualizzazione e una fattura preziosa.

Gli orecchini, risalenti all'epoca in cui ebbe inizio la lavorazione del metallo, venivano applicati al lobo dell'orecchio da uomini e donne, poiché, per la loro connessione con il rito di perforazione dell'orecchio, erano ritenuti efficaci strumenti magico-terapeutici. Si pensava infatti che tale pratica, con l'espulsione del sangue dalla ferita aperta nel lobo, liberasse l'individuo dalle entità negative, apportando beneficio alla salute e, secondo alcune credenze popolari, rafforzasse la vista.[42]

Gli orecchini, consueti nell'abbigliamento delle donne sarde, si differenziano in numerose forme e costituiscono una categoria emblematica, utile per datare molti monili.[43] La tipologia "a navicella", o meglio "a mezzaluna", risale al 2500 a.C. e i primi esemplari sono stati rinvenuti nelle tombe reali della città di Ur in Mesopotamia. Negli esempi presentati, il primo è costituito dalla fusione di due campanule di fiore stilizzate, con castone verde centrale (fig. 274), il secondo è invece caratterizzato dall'aver collegato alla "navicella" – "mezzaluna" – un pendente a *lantioni* (lampione) (fig. 276). In entrambi si segnala la presenza di figure di animali (rispettivamente un cane e un gallo), pallide reminiscenze dell'antico motivo degli animali fantastici. La loro comparsa in Sardegna può essere collocata alla fine del XVIII secolo.

Le tipologie più rilevanti prodotte nella Sardegna meridionale, dall'inizio dell'Ottocento e per tutta la durata di questo secolo, si rifanno indubbiamente a modelli spagnoli. Tra questi, alcuni presentano uno o più cerchi concentrici di piccole perle che ne racchiudono una più grande (fig. 275) o una pietra colorata (fig. 273), e soprattutto quelli costituiti da tre elementi in oro tempestati da piccole perle e arricchiti da decorazioni in filigrana (fig. 277). La loro forma si ispira a quella a *girandole* di origine francese, diffusi alla fine del Settecento in alcune zone della penisola Iberica; l'elemento superiore è a bottone con piccole perle, quello centrale, il tipico fiocco dalla forma di un rettangolo orizzontale, trattiene sospesi tre elementi simili, il più grande dei quali è posto al centro. Da questa tipologia deriva direttamente la *zoica*, pendente caratteristico di Dorgali, e con piccole varianti anche il *lazo* dell'area cagliaritana.

Nel corso dell'Ottocento fu costante la diffusione degli orecchini in corallo, se ne presentano qui due paia con cammeo con volti femminili classici, uno dei quali composto da tre corpi, anch'essi in corallo, incorniciati in oro (fig. 280), e l'altro "a mandorla" con cammeo contornato da cornice in lamina d'oro, stampata con tre piccole sfere pendenti (figg. 278).

Molti orecchini degli ultimi decenni dell'Ottocento hanno come caratteristica prevalente l'ispirazione naturalistica. In uno degli esemplari riprodotti, tralci di foglie in oro sostengono due grandi grappoli d'uva realizzati in corallo (fig. 281), in un altro corolle di fiori sono legate a mezzo di perle in pasta vitrea a imitazione dei granati (fig. 282), e in un altro ancora due elementi ovali in oro, uniti da leggere catenelle in piastra aurea, arricchiti da filigrana, supportano foglie e tralci d'uva in oro e piccole perle (fig. 279).

Anche gli anelli, le cui prime testimonianze risalgono all'età del bronzo, sono sempre stati simbolo di forze magiche che si collegano al potere, alla fedeltà e ad altre particolari virtù. Alcuni testi romani del periodo imperiale ricordano che in Egitto, all'epoca dei Faraoni, si portavano anelli che attribuivano al possessore la forza di neutralizzare gli influssi malefici. L'anello di Salomone tiene lontani gli spiriti del male e conferisce al possessore dominio spirituale e materiale; quello di Gige, re della Lidia, rende invisibile chi lo porta. L'anello piscatorio – offerto al Papa appena eletto e distrutto alla sua morte –, gli anelli dei Vescovi e quelli dei Re sono invece simbolo di autorità; quello che, nel giorno dell'Assunzione, il Doge lascia cadere in acqua ha la virtù di assicurare a Venezia la protezione del mare. L'anello di fidanzamento ha la funzione di agire come catena spirituale per perpetuare l'amore e di salvaguardare il vincolo coniugale, esattamente come la catena di anelli, di derivazione copta,[44] presente nel rito nuziale di Selargius (comune fino al secolo scorso a molti paesi del Campidano di Cagliari) (fig. 295).

La croce è un simbolo presente nelle più diverse culture della terra e la chiesa cristiana orientale la esalta con le parole: «Salve, o croce preziosa, guida dei ciechi, medicina degli infermi, resurrezione dei morti» (Festa dell'esaltazione della croce – *Aposticha*). In Sardegna sino alla metà del secolo scorso la croce è stata anche all'origine di moltissimi ciondoli, cioè degli ornamenti che pendono da una collana, da una catenella, o da un laccio. Ma la croce è anche il "segno" che lo Stato dona al cittadino che vuole onorare (croce al merito, croce di guerra, croce al valore civile, croce di questo o di quell'ordine cavalleresco).[45]

Portare ornamenti d'oro o d'argento è stato proibito ai ceti popolari sardi sino a quando il governo piemontese abrogò le leggi suntuarie, promulgate nel 1611, 1612 e 1657 da Filippo III e Filippo IV di Spagna, che riservavano questa prerogativa soltanto ai nobili. Le prime notizie sui gioielli popolari e sulle occasioni del loro uso in Sardegna si evincono dall'opera di Joseph Fuos. Nella traduzione italiana della sua opera si legge: «I lavoratori d'argento sembrano pure prosperare più di tutti, a causa della quantità d'argento che i contadini sogliono portare sopra di loro. Imperocché ad un sardo poco importa di andare stracciato ed a piedi scalzi, ma impiega sin l'ultimo centesimo per poter far pompa di bottoni d'argento, catena, uncini e persino stuzzicadenti, i quali sono attaccati ad una catena particolare; dovesse egli anche poter guadagnare il denaro occorrente in nessun altro modo che con l'omicidio ed il furto».[46]

Un incremento della diffusione dei monili e la canonizzazione dei modelli così come sono a tutt'oggi, si ebbe nell'isola dai primi decenni del XIX secolo: è in questo periodo infatti che alla gioielleria tradizionale, prevalentemente di ascendenza spagnola, si affianca quella d'importazione. Soprattutto dalla Campania giungono oggetti in lamina, talvolta decorati a smalto, che grazie alle loro virtù ornamentali e al costo contenuto, trovano grandissima fortuna ed entrano a far parte del corredo dell'abbigliamento tradizionale.

Note

1. A. Tavera 1988.
2. S. Loi 1998.
3. Per una rassegna completa degli studi sui manufatti sardi si veda M. Atzori 1997.
4. A.M. Di Nola 2001.
5. J. Evans 1989.
6. Il dipinto è conservato a Milano nella Pinacoteca di Brera.
7. Il dipinto è custodito nel Museo del Louvre a Parigi.
8. Il dipinto è conservato al Museo del Prado a Madrid.
9. M. Eliade 1949.
10. A.M. Di Nola 2001.
11. M. Eliade 1952.
12. E. Villiers 1972.
13. M. Eliade 1949.
14. L. Keith 1991.
15. J. Doresse, *Les livres secrets des gnostiques d'Egypte*, Parigi 1958.
16. F. Portal 1837.
17. Parigi, Bibliotheque Nationale.
18. J.A. Simon, C. De Plancy 1921.
19. J. Bentley, *Ossa senza pace*, Milano 1985.
20. O. Panvinio 1656.
21. G. Pasquali 1950.
22. *Manuale delle Figlie di Maria*, Torino 1894.
23. S. Loi 1998.
24. P. Corrias Dessì 1990.
25. Per la tradizione del rosario: L. Fanfani 1908; F.M. Willam 1951; S. Orlandi 1965; A. D'Amato 1984.
26. R. Cook 1974.
27. I rimandi alle figure compresi nelle seguenti descrizioni, indicano alcuni esempi degli elementi citati; il repertorio delle immagini pubblicate offre però una più vasta tipologia.
28. M. Allen 1981.
29. M. Craveri, *La vita di Gesù*, Milano 1974.
30. B. Longo, *Storia del Santuario di Pompei*, Valle di Pompei 1923-24.
31. Venezia, Accademia.
32. Wallraf-Richarte Museum.
33. Londra, National Gallery.
34. Anversa.
35. C. Pillai 1994.
36. *Corona del Purgatorio*, Roma 1855.
37. *Bullarium O.P.*, VI, p. 208.
38. *Manuale pei Terziari Francescani*, Firenze 1949; *Oratorio del Cristiano*, Palermo 1790.
39. R. Serra 1990.
40. Il dipinto è conservato al Museo del Prado a Madrid.
41. Pubblicata in M.J. Sanz Serrano 1986.
42. P. Ciambelli 1986.
43. D. Mascetti, A. Triossi 1990.
44. G. Viaud, *Les Coptes d'Egypte*, Parigi 1978.
45. E. Urech 1972.
46. J. Fuos 1899.



262



263



264

262. *Collana-rosario*, fine sec. XIX
oro e granati, lunghezza 66,8 cm, pendente 6,2 cm, collezione privata.
Questa collana è costituita dalla corona del rosario spezzata in due e ha come pendente un rosone.

263. *Collana*, seconda metà sec. XIX
oro e corallo, lunghezza 42 cm, collezione privata.
Denominata *gutturada*, assai diffusa a Dorgali e Oliena, è formata da gruppi di piccoli grani di corallo intervallati da grani più grandi in oro, riprendendo la struttura delle avemarie e dei paternostri dei rosari.

264. *Collana*, seconda metà sec. XIX
oro e ossidiana, lunghezza 66 cm, collezione privata.


265


266


267


268

265. *Collana*, seconda metà sec. XIX
oro a lamina decorata a vetri rossi e bianchi incastonati entro corolle di filigrana, lunghezza 37 cm, croce 4 cm, collezione privata.

266. *Collana*, seconda metà sec. XIX
argento e corallo, lunghezza 39,8 cm, croce 4 cm, collezione privata.

267. *Collana*, metà sec. XIX
oro, corallo e granati, lunghezza 58,4 cm, pendente 3,7 cm, collezione privata.

268. *Collana*, metà sec. XIX
oro, granati e scaramazze, lunghezza 36,6 cm, pendente 8 cm, collezione privata.

Il pendente con la croce con il volto del Cristo in corallo oppure il suo cuore in oro, è mutuato dall'ambito religioso e laicizzato attraverso la sua decontestualizzazione e la preziosità della fattura.



269a



269



270a



270

269. *Pendente (a croce)*, metà sec. XVIII
madreperla e oro, lunghezza 11,7 cm, collezione privata.
Sul *recto* Cristo in oro a rilievo, sul *verso* Madonna incisa in madreperla; i terminali della croce sono in oro con applicazioni di filo d'oro saldato a delineare gigli (simbolo della purezza) stilizzati.

270. *Pendente (a croce)*, metà sec. XVIII
madreperla e oro, lunghezza 11,5 cm, collezione privata.
Cristo (*recto*) e Madonna (*verso*) contrapposti, realizzati a incisione.

271. *Pendente (a croce)*, metà sec. XVIII madreperla e oro, lunghezza 10,3 cm, collezione privata. Sul *recto* Cristo in oro a rilievo, sul *verso* Madonna incisa in madreperla, all'appiccagnolo è legato un filo in canutiglia dorata.



271



271a



272



272a

272. *Pendente (a patena)*, seconda metà sec. XIX oro, madreperla e carta stagnola, lunghezza 5,3 cm, collezione privata.



273



274



275



276



277

273. *Coppia di orecchini "a bottone"*, inizio sec. XIX
oro, pasta vitrea colorata e scaramazze, lunghezza 3,3 cm, collezione privata.

274. *Coppia di orecchini "a mezzaluna"*, fine sec. XIX
oro e pietre, lunghezza 5,1 cm, collezione privata.

275. *Coppia di orecchini "a bottone" con pendente*, fine sec. XIX
argento dorato e scaramazze, lunghezza 4,2 cm, collezione privata.

276. *Coppia di orecchini a mezzaluna "a lantioni"*, fine sec. XIX
oro, lunghezza 12,5 cm, collezione privata.

277. *Coppia di orecchini "a bottone" con doppio pendente (a girandoles)*, metà sec. XVIII
oro e scaramazze, lunghezza 7,2 cm, collezione privata.



278



279



280



281



282

278. *Coppia di orecchini "a mandorla"*, metà sec. XIX
oro e corallo, lunghezza 4,2 cm, collezione privata.

279. *Coppia di orecchini "a mandorla" con pendente "a mandorla"*, seconda metà sec. XIX
oro e scaramazze, lunghezza 7,5 cm, collezione privata.

280. *Coppia di orecchini "a mandorla" con pendente "a goccia"*, metà sec. XIX
oro e corallo, lunghezza 11,4 cm, collezione privata.

281. *Coppia di orecchini "a mandorla" con pendente "a grappolo d'uva"*, seconda metà sec. XIX
oro e corallo, lunghezza 8,9 cm, collezione privata.

282. *Coppia di orecchini "a bottone" con pendente "a mora"*, seconda metà sec. XIX
oro e pasta vitrea colorata, lunghezza 5,3 cm, collezione privata.


283


284


285


286


287


288


289


290


291


292


293


294


292a

283. *Anello "a ruota"*, inizio sec. XIX
oro con inserimento di paste vitree colorate incastonate a notte, Ø 2,2 cm,
collezione privata.

284. *Anello "a fiocco"*, inizio sec. XIX
oro con inserimento di paste vitree colorate incastonate a notte, Ø 2,1 cm,
collezione privata.

285. *Anello "a ruota con fiocco"*, metà sec. XIX
oro con inserimento di paste vitree colorate incastonate a notte, Ø 2 cm,
collezione privata.

286. *Anello "a cocinella"*, seconda metà sec. XIX
oro con inserimento di paste vitree colorate incastonate a notte, Ø 2,1 cm,
collezione privata.

287. *Anello "a sigillo"*, metà sec. XIX
oro e corniola incisa con profilo di ispirazione storica, Ø 2,1 cm, collezione privata.

288. *Anello "a cammeo"*, metà sec. XIX
oro e cammeo centrale in conchiglia *cabochon*, Ø 2,1 cm, collezione privata.

289. *Anello da fidanzamento*, inizio sec. XIX
argento e paste vitree colorate, Ø 3 cm,
collezione privata.

290. *Anello da fidanzamento*, inizio sec. XIX
lamina d'oro stampata riempita con pece e rifinita a cesello, Ø 2,2 cm, collezione privata.

291. *Anello nuziale*, seconda metà sec. XIX
oro, Ø 2,1 cm, collezione privata.
Anello portato dalle suore a suggello delle nozze sacre, celebrate il giorno in cui prendono i voti.

292. *Anello nuziale*, metà sec. XIX
oro, fascia superiore realizzata a fusione con granulazione a piccole sfere contornate da applicazione di cordelline, Ø 2,2 cm,
collezione privata.

293. *Anello nuziale*, metà sec. XIX
oro con decorazioni in filigrana, Ø 2,3 cm,
collezione privata.

294. *Anello nuziale*, metà sec. XIX
oro e paste vitree colorate sistemate "a giardinetto", Ø 2,2 cm, collezione privata.

295. *Catena da matrimonio*, prima metà sec. XIX
argento e nappine in filo argentato e dorato,
lunghezza 137 cm, collezione privata.


295



Gli accessori dell'abbigliamento

Gerolama Carta Mantiglia

La gioielleria è uno dei comparti dell'artigianato tradizionale della Sardegna fra i più osservati nel corso del tempo, poiché costituiva uno degli aspetti che più di altri stimolavano l'attenzione sia degli studiosi locali, sia dei viaggiatori che visitavano l'isola.
Si può affermare che il gioiello connoti più di ogni altro elemento l'abbigliamento popolare della Sardegna, particolarmente quello femminile: caratterizza con la sua forte presenza quello festivo che contribuisce a completare e impreziosire, e con la sua scarsa presenza quello giornaliero, che risulta indubbiamente più povero.
E insieme alle fogge del vestiario non ha mancato di incuriosire e di suscitare ipotesi il permanere nell'isola di modi di vita, organizzazione sociale e contesti produttivi che avevano caratterizzato altre regioni in tempi lontani. La Sardegna quindi, nell'immaginario collettivo si configura come entità a sé stante, completamente avulsa dal contesto geografico e sociale che la circonda, ancorata a tempi arcaici, relitto di una preistoria scomparsa da tempo.
Per giustificare questa lontananza dal reale che differenziava la Sardegna dal continente si è cercato di individuare molteplici cause, fra le quali una di natura geografica che vedeva nel mare un fattore di isolamento culturale oltre che fisico.
In effetti per la società sarda il mare ha sempre giocato un ruolo di grande rilievo, ma non è stato responsabile dell'isolamento: al mare può essere sì riconosciuta una funzione di "ritardante" all'ingresso del "nuovo", ma allo stesso tempo gli si dovrà riconoscere il ruolo di "conservante" degli elementi culturali esterni, assorbiti e fatti propri dalle comunità locali. In sostanza il mare potrà avere ritardato l'innovazione, ma d'altra parte avrà senz'altro contribuito a mantenere in vita elementi che in zone esposte sarebbero stati soppiantati in tempi assai più brevi.
Sul mare, com'è stato già detto, hanno viaggiato da sempre le navi e la Sardegna nel corso della sua storia ha subito moltissime influenze, tutte connesse ai suoi rapporti con l'esterno; queste influenze sono provate, per Giulio Angioni, «dallo stesso patrimonio culturale nel suo complesso e da una miriade dei suoi tratti. Questi, considerati a volte peculiari e autoctoni, si rivelano invece varianti locali, a volte non molto riadattate, di fenomeni largamente diffusi anche oltre l'Europa, e oltre l'area mediterranea tricontinentale, e in tempi molto distanti».[1]
Anche nell'abbigliamento – e quindi negli accessori del vestiario – la Sardegna non è rimasta immobile come troppo spesso si è creduto; al contrario i sardi hanno elaborato un proprio e specifico stile di vita e di abbigliamento, anche con l'utilizzazione di apporti esterni, variabile nel tempo ma sempre con connotazione propria di "sardità".
Già nel 1589 Cesare Vecellio sosteneva che gli «habiti [sono] soggetti alla mutazione e variabili più che le forme della luna».[2] Intorno alle vesti e ai gioielli ha sempre ruotato un mondo complesso (politico, economico, sociale e della moda) fatto di colori e di oggetti che, se da una parte ne evidenziavano la ricchezza, la potenza e il prestigio, mettevano a nudo dall'altra le grandi differenze sociali, la povertà e l'emarginazione.
Non esiste fissità nel tempo del modo di vestire e abbigliarsi; questo riguarda tutti i tempi e tutti i luoghi.
«La storia degli abiti – ricorda Fernand Braudel – pone tutti i problemi: delle materie prime, dei procedimenti di lavorazione, dei costi, delle immobilità culturali, delle mode, delle gerarchie sociali»[3] e, a mio parere, dei rapporti commerciali, dei centri di diffusione della moda, del gusto infinitamente variabile delle persone e infine delle diverse modalità di recepimento del "nuovo" e di innesto di esso sull'esistente.
Non sappiamo quale fosse il tipo di abbigliamento in uso in Sardegna durante il periodo antecedente la venuta dei catalano-aragonesi, in quanto i dati disponibili sono scarsi, anche se molti elementi possono essere già individuati.[4]
Dalla Spagna, insieme agli uomini (soldati, ecclesiastici, mercanti, funzionari, orefici e argentieri, artigiani ecc.) e alle merci, arrivarono anche idee e mode. Le occasioni di scambio furono in concreto immigrazioni ed emigrazioni, matrimoni misti, commercio, artigianato, musica,

296

296. Dalsani (Giorgio Ansaldi), *Costume di Dorgali*, 1878
litografia a colori da *Il Buonumore*, Cagliari 1878.

scultura, pittura e architettura; la penetrazione iberica nell'isola fu radicale e interessò anche i piccoli centri.
Per avere ulteriori informazioni è però necessario esplorare gli archivi, anche extrainsulari, analizzare i testamenti, gli atti notarili e gli inventari che sono in gran parte da individuare. Questi documenti potranno fornire informazioni sulle persone che hanno posseduto e usato quelle vesti e quei gioielli.
Le vesti e i gioielli erano tra i beni che si trovavano in quasi tutte le case, a volte in numero ridottissimo, in altri casi in abbondanza; la quantità di capi di vestiario e di gioielli rivelava immediatamente lo *status* della famiglia che li possedeva.
Gli inventari però devono essere visti non come sterili elenchi di oggetti, redatti in stile essenziale dai notai, ma piuttosto come strumenti indispensabili per ricostruire l'assetto economico della comunità che li ha prodotti e la condizione sociale dei proprietari dei beni stessi.
Le vesti e i gioielli passavano da una generazione all'altra e costituivano parte non secondaria delle doti. Erano ritenuti un bene di rifugio e un investimento. Infatti non è trascurabile «l'aspetto economico del gioiello il quale può quasi essere considerato come una forma di tesaurizzazione sicuramente al riparo da qualsiasi evenienza imprevista, e per la natura del metallo che è sempre preziosa ed indistruttibile e quindi di facile conservabilità, e per la facilità di trasporto e di occultamento connessa alle dimensioni degli oggetti; per cui il gioiello può essere utilizzato in qualsiasi momento come "moneta di scambio" utile ad acquistare ciò di cui si ha bisogno senza particolari formalità e soprattutto in misura proporzionale al suo reale valore».[5]
È noto che nella società tradizionale gli abiti e i gioielli servivano a evidenziare, fra l'altro, le differenze sociali.
Le vesti sono utili, non solamente a riparare e a proteggere il corpo; nel passato, e in misura minore ancora oggi, colori e fogge comunicavano posizione sociale, età, stato civile, disponibilità economica, esercizio di un certo mestiere, la celebrazione di una determinata ricorrenza festiva o di un avvenimento importante del ciclo dell'uomo e dell'anno, spesso anche il luogo di provenienza. Anche il gioiello «non costituisce solamente elemento visivo dello stato civile della donna; esso, forse in modo più eclatante e marcato, è codice e segno di riconoscimento della appartenenza del suo proprietario ad un determinato ceto sociale piuttosto che ad un altro, e ciò indipendentemente dalla funzione suntuaria loro propria; il loro variare per numero, dimensioni e materiali di costituzione denuncia chiaramente le condizioni sociali di chi li "indossa"».[6]
Le differenze riscontrabili nell'abbigliamento delle varie categorie sociali consistevano, quindi, nella diversa qualità dei tessuti impiegati per la confezione dei capi, nella quantità degli indumenti posseduti e nella diversa quantità (e qualità) di ornamenti preziosi ad essi associabili.
Il sistema vestimentario sardo era molto complesso, conosciuto e osservato a livello comunitario come un codice vero e proprio e diverso, quanto a particolari, da comunità a comunità. Ognuna di esse aveva un codice proprio, differente da quello delle altre anche vicine, che si è modificato nel corso del tempo a seconda dei vari contesti storico-economici in cui la Sardegna è venuta a trovarsi nelle diverse epoche e dell'influenza della moda, mantenendo sempre una propria connotazione.
Come tutti i fatti umani, caratterizzati non dalla staticità ma da un costante divenire, anche i modi di vestire e di abbigliarsi si sono evoluti e trasformati nel tempo e nella storia; dato che tutte le dominazioni hanno lasciato tracce a più livelli, l'abbigliamento popolare nello stadio evolutivo a noi pervenuto rappresenta perciò la risultante di un processo politico-storico-cronologico.[7]
«Si dice costume sardo e il pensiero corre ai gioielli. Come se, per noi Sardi (e forse non solo per noi), si trattasse di un'associazione spontanea, sedimentata nell'arco di chissà quale lunga durata; mentre è forte il sospetto che si tratti di qualcosa di assai più recente, da porsi magari in stretta relazione con quella "folklorizzazione" e turisticizzazione di feste e sagre (talvolta di recente invenzione) che ci hanno reso familiari le immagini di costumi festivi (soprattutto femminili) letteralmente ricoperti di gioielli per una sorta di delirio di ostentazione a mezzo tra l'*horror vacui* del "gusto barbarico" e il *kitsch* da fiera paesana».[8] Le constatazioni di Benedetto Caltagirone possono essere verificate, in non rari casi, quando, in occasione di manifestazioni folkloristiche, sfilano i componenti di gruppi provenienti da alcuni centri dell'isola.
Già dagli anni Trenta del XX secolo Giulio Ulisse Arata e Giuseppe Biasi deploravano l'uso smodato dei gioielli. «Al costume sardo sono strettamente legati i gioielli; poiché questi … integrano quello e lo completano nei suoi elementi decorativi … Il costume poi è maggiormente apprezzato, dagli stessi isolani, se è arricchito e cosparso di collane, catene, ciondoli, amuleti … Spesso, anzi, l'uso diventa abuso», scrivevano i due autori nel lavoro pubblicato nel 1935.[9]
Le fonti a disposizione per ricostruire la storia dell'abbigliamento sardo in generale sono purtroppo scarse e per molti secoli inesistenti. Per poterlo fare, comprendendo quindi anche gli ornamenti preziosi, nella quasi totale assenza di letteratura specifica, lo studioso deve obbligatoriamente rivolgere particolare attenzione ad una serie di materiali assolutamente eterogenei: documenti d'archivio, fonti letterarie, storiche, iconografiche ecc.
Fondamentali informazioni possiamo ricavare dallo studio delle fonti d'archivio. L'analisi minuziosa dei dati desunta dalle doti, dagli elenchi di vestiti e gioielli contenuti negli inventari patrimoniali e dai testamenti permette di capire quanta importanza rivestissero i capi di vestiario e i gioielli nell'economia familiare sarda.[10]

Proprio in base alle informazioni provenienti da queste fonti si può affermare che l'abbondanza di ornamenti preziosi per alcuni centri non è una moda recente.
Come esempio si può senz'altro citare un documento pertinente la dotazione di gioielli relativa ad una donna benestante di Ittiri del XVII secolo, Juanna Farre Branca, sposata a Juan Nicolau Farre Tola, rimasta vedova nel 1657 e in attesa di un figlio, e confrontarla con quella di una qualsiasi donna benestante dello stesso centro nella prima metà del XX secolo.
Dall'inventario dei beni redatto dopo la morte di Juan Nicolau Farre si deduce che questi era proprietario di cinque coppie di buoi (*duos a juargios et unu a teracu*), di due cavalli e una cavalla domita e di due greggi rispettivamente di 492 e di 420 pecore; ciascun gregge era affidato alla custodia di due pastori. Il Farre possedeva inoltre un gregge di 201 capre, custodito da un capraro, e 48 maiali anch'essi dati in custodia ad un pastore. Dall'elenco degli utensili trovati nell'abitazione, che comprendeva dodici stanze (*aposentos*) e il cortile (*cun sa corte sua*), si capisce che si tratta di un proprietario strettamente legato alla campagna.
Si deve evidenziare che lenzuola, coperte, e altri capi di biancheria (camicie da uomo e calzoni di lino), come anche attrezzi per la panificazione e per la cucina sono di produzione locale e altri chiaramente di importazione come la maggior parte dei tessuti utilizzati per la confezione degli indumenti del vestiario.
Tra le cose preziose rinvenute in un baule e appartenenti a Juanna Farre Branca, sono elencate forchette, cucchiai, tabacchiere, tazze e acquasantiera, tutti in argento, come anche un pugnale d'argento e corallo (*«battor forquettas et quimbe cocargios de platta et unu cocargiu est in prenda de platta … ittem unu sutta tazia de platta, duas tazias de platta una dorada et una piana, una absantera de platta … unu pugnale de platta a buttones sa maniga de corallu»*). La donna possiede inoltre un rosario, tre fili di piccoli grani di corallo sfaccettato, una gioia a forma di reliquario, sei anelli d'oro, due paia di orecchini a pendente smaltati, un paio di orecchini a cerchio, tre fiche di corallo e un cammeo, presumibilmente anch'esso di corallo: *«Ittem unu rosariu de cristallu biancu pianu … Ittem tres filos de corallu minudu oberadu. Ittem una iogia de oro a modu de reliquariu, ses aneddos de oro, duas paias de racadas ismaltadas, una pagiu de lorigas de horo, tres ficas de corallu, cun una cara»*.[11]
Per quanto riguarda il vestiario femminile delle mogli dei benestanti (proprietari terrieri e pastori) di Ittiri nella prima metà del Novecento, come si è potuto verificare durante la ricerca sul campo, i gioielli ritenuti indispensabili per il completamento del vestiario festivo consistevano in due grossi orecchini d'oro costituiti da cammeo di corallo e pendenti di corallo piriformi (*racadas cun cara 'e coraddu*), un medaglione da collo in lamina d'oro rosso (*brògiolo*, o *medaglione*), gemelli in filigrana d'oro o d'argento dorato (*buttones de pettorra*), una o due collane di corallo rosso con vaghi a botte, sfaccettati o lisci oppure cilindrici bassi con bordi arrotondati (*collana 'e coraddu piccadu*), una lunga catena d'oro con passante (*cadena*), disposta sul petto a formare una M e fermata lateralmente con due spille d'oro (*fremmaglios*). Completa la dotazione un complesso di 20 bottoni a melagrana in filigrana d'argento a giorno (*buttonera*) per la chiusura delle maniche del giubbetto e alcuni anelli, fra i quali l'anello con castone a piastra su cui sono incise le iniziali (*aneddu*). Il vestiario festivo delle donne meno abbienti si differenziava soprattutto per il colore della gonna, per i tessuti utilizzati nella confezione degli indumenti e per il numero dei bottoni della *buttonera* (solo due per parte).
È evidente quindi che, a Ittiri, l'abitudine di completare gli abiti con i gioielli non è una moda recente.
Come altro esempio si può portare quanto emerge analizzando i documenti d'archivio di Ossi, centro non lontano da Sassari, dai quali si può desumere la dotazione di gioielli che molte donne possedevano fra la fine del XVIII e XIX secolo.
I gioielli facevano parte integrante del sistema vestimentario; avevano, oltre che funzioni pratiche ed estetiche, anche funzioni simboliche e di differenziazione sociale e, nel caso degli amuleti, anche magico-apotropaiche.
Due bottoni accoppiati a gemelli, di norma in argento a melagrana, chiudevano il collo e i polsi della camicia (*botones de pecho y butzos*),[12] come è attestato anche dalla stampa di Giuseppe Cominotti del 1826 (*Pobaretta – Batia d'Ossi*).[13]
Una serie di bottoni, in numero variabile da dieci a ventiquattro, ciascuno dei quali fornito di catenella di sospensione, costituivano *sa buttonera*, utilizzata per chiudere le maniche del giubbetto femminile (*corittu*) e in numero inferiore anche maschile (*dos bottoneras de plata compuesta de doze bottones cadauna, echura, una lisa, y la otra a guindalu*).[14] I bottoni, costituiti da due calotte emisferiche saldate per le basi, potevano essere realizzati in lamina liscia (*a buccia*) oppure con la calotta superiore in filigrana a notte a spirale (*a guindalu*) detta anche *a sa Nuaresa* (alla nuorese).
Gli anelli (denominati localmente *aneddhos*, ma nei documenti, poiché spesso redatti in catalano, *sortijas*), potevano essere d'oro o d'argento, lisci o con castone contenente una o più pietre (*dos sortijas de oro con nueve gemas en cadauno de ellos*).[15]
Sono presenti anche le collane di corallo rosso con inseriti vaghi sferici d'oro (*una collana de corallo rojo, con dos padernoster de oro en medio de ella*)[16] oppure costituite da fili semplici di corallo (*sinco hilos de corallu*).[17]
Gli orecchini erano del tipo con pendente a goccia, formati da un corpo principale rappresentato generalmente da una parte ovale d'argento o d'oro con incastonato un cammeo di corallo, oppure a cerchio e pendente a goccia di corallo (*un par de arrecalas de corallo*).[18]

Sono presenti anche orecchini costituiti da cerchio in argento e pendente di corallo rosso a forma di manufica (*un par de lorigas, y ficas incastadas a plata*).[19]
Non mancano infine i rosari con vaghi d'argento oppure di pietre colorate: *dos rosarios de piedra con sus medallas en cada rosario con vettas rojas*;[20] *un rosario de plata con su medalla assi bien de plata*;[21] *dos rosarios uno blanco, y uno color asul, con quatro hilos de coral rojo minudo*.[22]
Insieme ai gioielli ornamentali sono presenti diversi tipi di amuleti: *ispuligadentes*, *ficas de oro*, *esquilla de plata que se enquentra in su gioughitu*, *punzu de platta*, *arghentubiu de platta*, *ficas de corallu incastadas a oro*, *gioghitu cumpostu de duos cocoides*, *unu cristallu*, *una limba de passaru*, *una campanedda*, *arghentuiu e padresnostos tottu de plata*; *un par de sarsillas de etro y una esquilla de plata que se enquentra in su gioughitu*.
Per una verifica di quanto affermato si riportano stralci di alcuni documenti notarili conservati nell'Archivio di Stato di Sassari.
Dai *Capitulos Nuptiales* del *massayo* Antonio Escanu e Antonieta Deyana (2 febbraio 1798), risultano appartenenti alla donna i seguenti gioielli: «*cuor de plata, con un par de fibias assi bien de plata; un ispuligadente que disen assi bien de plata con un par de botones de la misma manera de plata; una collana de corallo rojo, con dos padernoster de oro en medio de ella; un par de arrecalas de corallo*».[23]
Nell'elenco degli oggetti lasciati al momento della morte da Cattarina Pilu risultano: «*unu gioguitu, breves, y pinnadellos; dos pares de arrecalas incastadas a plata con un siddu assibien de plata* [bottoni per il collo e per i polsi]*; sinco hilos de corallu, dos rosarios de piedra con sus medallas en cada rosario con vettas rojas, y dos chicos reliquarios*».[24]
La dote di Maria Baingia Fois, andata sposa nel 1801 al massaio Domingo de Serra, comprende oltre all'arredo della casa (letto, sedie e cassapanca), alla biancheria e agli utensili: «*dos pares de bottones de platta, es a saber hechura a guindalu, y un par a gema; tres sarsillas assi bien de plata, un par de arrecadas, y lorigas de plata*».[25]
Maria Antonia Escanu porta, al momento del secondo matrimonio con Domenico Soro (6 maggio 1801), come è testimoniato nei *Capitulos Nuptiales*: «*dos bottoneras de plata compuesta de doze bottones cadauna, echura, una lisa y otra a guindalu; una sortija de oro; un par de sarsillas, y ficas de oro*».[26]
Nella *Notta de toda la blancaria* che i coniugi Cattarina Cappitta e Antonio Joseph Tolu ricevono dal fratello e cognato Geronimo Cappitta, del 1802, sono compresi oltre la biancheria anche «*una crus de oro con treze granados; una sortija de oro grande; una sortija menor assi bien de or; un rosario de plata con su medalla assi bien de plata; un par de fibbias de plata*».[27]
Nel Testamento nuncupativo,[28] stilato il 23 ottobre del 1802, dai coniugi Salvador Manos e Maria Antonia Randacciu sono elencati: «*dos par de botones de plata hechura a bucha, … dos par de botones de plata assi bien a buccia; … el restante de los botones de la butonera de plata con los botones de pecho y butzos, el siddu que disen, las collanas inportadas; … sortija del oro; … un par de lorigas, y ficas incastadas a plata, y dos hilos de coral rojo*».[29]
Nel Testamento nuncupativo, stilato nel 1803, la vedova Anna Rosa Murgia elenca i gioielli donati alla figlia Maria al momento del matrimonio con Geronimo Pilu: «*una collana de coral rojo, sarsillas, y arrecalas de plata*».[30]
La vedova Maria Antonia Salaris nel Testamento nuncupativo, in data 5 febbraio 1804, dona alla nipote Maria Lussia Piga «*un par de sarsillas de etro y una esquilla de plata que se enquentra in su gioughitu*».[31]
Nei *Capitulos Nuptiales* firmati nel 1801 dalla vedova Vittoria Fancellu e sua figlia Maria Baingia Fois da una parte e dall'altra dal marito di quest'ultima, il massaio Domingo de Serra, sono elencati i gioielli che la donna porta in dote: «*dos pares de bottones de platta, es a saber hechura a guindalu, y un par a gema; tres sarsillas assi bien de plata; un par de arrecadas, y lorigas de plata*».[32]
Nell'inventario dei beni che Baingia Manos lascia al marito Juan Maria Solinas (8 dicembre 1802) compaiono: «*un jupon negro de sayallilla, con una bottonera de platta compuesta de dies bottones en cada parte; una sortija de plata, dos pares de bottones de platta hechura a guindalu; otra sortija de oro con una gema; … una camisola de iscarlata con doze bottones de plata en cada parte hechura a sa Nueresa con sus cadenitas o sian giuales de plata que disen; un par de buttones de plata hechura asi mismo a sa Nueresa; un espuligadente, y cadenitta de platta, un punzu de platta; un par de sarsillas, y ficas de elo; dos sortijas de oro con nueve gemas en cadauno de ellos; un par de bottones de platta de sabattas; dos rosarios uno blanco, y uno color asul, con quatro hilos de coral rojo minudo; un arghentubiu de platta; una crus de plata*».[33]
Come risulta dai *Capitulos Nuptiales* del *massayo* Matteo Fancellu Faedda e Maria Francisca Pes (17 maggio 1805), oltre la biancheria, i mobili e gli utensili per la casa, Maria Francisca porta in dote anche abiti e gioielli: «*un par de botones de plata, otra camisola nueva con su botonera de plata, … un par de sarsillas de plata con un par de ficas assi bien de plata; otro par de botones del pecho; otro dos pares de botones, assi bien de plata; un siddu que disen de plata*».[34]
Proprio alla luce di quanto è stato scritto nella letteratura di viaggio, e da quanto attestato nei documenti d'archivio, è opportuno rivedere qualche affermazione troppo categorica fatta sull'uso dei gioielli da parte delle classi popolari e sostenere che i gioielli non erano prerogativa esclusiva «della nobiltà e delle classi alte».[35]
Per il XVIII secolo, fra le poche informazioni a disposizione sull'uso dei gioielli è interessante quanto scritto dal pastore protestante Joseph Fuos verso la fine del secolo. Il tedesco sostiene che gli artigiani che operavano nelle poche città sarde erano in numero scarso e per lo più "forestieri" stabilitisi nell'isola; al contrario: «I lavoratori d'argento sembrano pure prosperare più di tutti, a causa della quantità d'argento che i contadini sogliono portare sopra di loro». Per confermare la tesi sull'abbondanza di ornamenti preziosi usati dai sardi aggiunge non senza esagerare: «Imperocché ad un Sardo poco importa di andare stracciato ed a piedi scalzi, ma impiega sin l'ultimo centesimo per poter far pompa di bottoni d'argento, catena, uncini e persino stuzzicadenti, i quali sono attaccati a una catena particolare; dovesse egli anche poter guadagnare il denaro occorrente in nessun altro modo che coll'omicidio ed il furto».[36]
In un'altra lettera Fuos scrive: «Non è raro di vedere una contadina in abiti di stoffa di seta a fiorami ovvero di velluto, dappertutto guarnito con galloni inargentati ovvero dorati, con una catena d'argento a quattro o cinque giri attorno al collo, e per lo meno una mezza dozzena di anelli alle dita. I contadini stessi sono parimenti riccamente guarniti di anelli, e di bottoni e catene d'argento».[37]
È evidente che il Fuos non stima molto i sardi che definisce «pigri, superbi, lascivi e in massimo grado vendicativi».[38]
A conferma di quanto afferma il tedesco circa l'abbondanza della gioielleria fra i contadini e gli artigiani possono essere citati gli inventari dei beni posseduti da alcuni cittadini di Alghero, non appartenenti quindi alla nobiltà o alla ricca borghesia, i quali vestivano, in particolare gli agricoltori, come testimonia Angius, ancora nei primi decenni del XIX secolo, il «costume sardesco», avendo sostituito soltanto il gabbano con un giaccone verde, al contrario delle donne che vestivano come nelle altre città italiane e variavano i loro abiti «secondo il capriccio della moda».[39]
Nella casa del *massayo* Antonio Ignazio Scano dopo la sua morte, come risulta dall'inventario dei beni redatto il 10 maggio 1730, furono trovati diversi ornamenti preziosi: «*un anel de or de set pedras, una veronica de or ab quatre perlas pengiant, un collar de ambrias finas, dos parells de fiquetas de coral engastadas de or, un parell de orellars de or, un anel de or … tres parells de botons de plata ab diversas pedras, un parell de gioguetas ab una figueta engastada de or tallada, y altra figueta engastada de plata, un beige negra engastat de plata*».[40]
Il *fuster* (falegname) Nicoloso Galzerin, dall'inventario dei beni compilato il 1 febbraio 1728, risulta che possedeva «*un parell de arrecadas de girasol engastadas de or, un parell de figuetas de coral engastadas de or, un anel de or, ab una pedra azul, un agnus dei engastat de plata, un tros de coral engastat de plata, ab dos cadenetas*».[41]
Allo stesso anno risale un inventario, redatto il 15 agosto, relativo ai beni posseduti dal falegname Antonio Demontis, nella cui casa vennero trovati numerosissimi gioielli: «*una veronica de coral engastada de or ab sinc perlas pengiant, un parell de boxus de coral engastats de or ab sis perlas y sis granats fins en cada box, un parell de arrecadas de girasol engastadas de or, un cristus de or masis, un parell de figuetas de coral engastadas de or, altro parell de figuetas de coral engastadas de or, un parell de boxus de coral engastats de or, un parell de orelars de or, un parell de arres de or masis, un anell de or ab sinc pedras blancas, altro anell de or ab altra sinch pedras blancas, altro anell de or ab una pedra a mitg, altro anell de or ab una pedra turquina, altro anell de or ab una pedra vermella, altro anell de or ab una pedra azul, un collar de coral ab catorze botons de or, un parell de arrecadas de cristall engastadas de or, una varonica de coral engastada de or, una collana de plata e una tenedora de plata, un agnus engastat de plata, un ambria fina engastada de plata, un parell de tibias de plata, … quatorze botons de plata plans, un parell de botons de plata ab las suas pedras*».[42]
Il massaio Juan Baptista Cusseddu, anch'egli di Alghero, possedeva, come risulta dall'inventario redatto dal notaio Giuseppe Zaccarias nel 1761: «*una gioya de cristall engastada de or y una … de coral engastada de or, un parell de arrecadas de coral engastadas de or, un anell de or ab nou pedras, altra anell de or ab una pedra, vuit botons de or y un cor de coral fet a gargantilla*».[43]
Fra i beni posseduti dal pescatore algherese Salvatore Vulpes, come si deduce dall'inventario dei beni redatto nel 1776, sono presenti «*un sancristos de or, un anell de or ab un cor a mix, un parell de arrecadas de or ab sas perlas blancas, altro parell de arrecadas de or ab sas pedras blancas*».[44]
Come emerge dagli inventari appena citati, e se ne potrebbero aggiungere molti altri, i gioielli in oro non sono così rari come si pensava.
L'abitudine di ornarsi con molti gioielli anche nel secolo successivo è confermata per la prima metà dell'Ottocento dall'inglese William Henry Smyth, ufficiale della marina britannica. In seguito a due missioni compiute nell'isola fra il 1823 e il 1824 per rilevamenti topografici sulle coste e la stesura di alcune carte nautiche, pubblicò nel 1828 l'opera *Sketch of the present state of the Island of Sardinia* in cui fornisce interessanti notizie sulla geografia, sulla storia politica, sui prodotti e sulle risorse della Sardegna. Un capitolo del volume è interamente dedicato agli usi e costumi, alle superstizioni, alle feste, alle abitudini alimentari, all'abbigliamento e ad altri aspetti della vita dei sardi: «Generalmente i nobili e i cittadini adottano nel vestire le mode italiane più conosciute, ma la *gente manna*, cioè i signorotti di campagna, come anche i *mussaras* [*sic*, massai], cioè le classi alte degli agricoltori, e tutti i contadini sono caratterizzati e distinti dai loro diversi abiti tradizionali».[45]
Per quanto riguarda la gioielleria maschile, Smyth accenna soltanto alla camicia che «è allacciata al colletto con dei bottoni argentati, ma il collo resta ugualmente scoperto». Un cenno brevissimo a dei bottoni argentati in stile maltese e ad una fibbia di metallo lo si ritrova

quando descrive il *collettu*. «Il *collettu* è un capo diffusissimo che fa parte dell'abbigliamento maschile, considerato tipico della Sardegna. È fatto di quattro pelli di cuoio conciato, a forma di gilet senza maniche, che si abbottona sul petto ma che arriva quasi alle ginocchia. Sul davanti è formato da due pezzi sovrapposti e dietro da un unico pezzo, aperto su entrambi i lati. È chiuso intorno alla vita da una cintura in cuoio chiamata *cintorza* [*sic*], che si allaccia con una fibbia di metallo; vi si infila un lungo pugnale, che serve sia per mangiare che per uccidere. Qualche *collettu* è fatto molto dispendiosamente di cuoio giallo o rosso tendente al giallo, importato dalla Francia, decorato con grandi bottoni argentati in stile maltese».[46]
Maggiori informazioni fornisce per i gioielli usati dalle donne. «Come gli uomini, le donne che appartengono alle classi sociali più alte di solito adottano la moda italiana, mentre quelle dei paesi rimangono fedeli al costume delle loro classi sociali … Alle nascite, ai matrimoni e alle feste religiose le contadine appaiono in "gran tenuta", con vestiti di colori vivaci, adornate con tutti i loro ninnoli, offrendo, quando si riuniscono tutte insieme, uno spettacolo molto pittoresco. La *fardetta*, cioè la sottoveste, è per lo più di casimirra scarlatta o gialla, molto larga, con piccole fittissime pieghe, abbellita lungo l'orlo da una larga fascia di colore diverso. La camicetta è abbottonata al collo, proprio al di sotto del *lassu*, una collana di perle che gira tutt'intorno alla gola; sopra la camicetta viene indossato un corto corsetto, una giacchetta di ricco broccato o ricamata, con dei grandi bottoni argentati sui larghi polsini. Al di sotto del corsetto pende il *deventale*, un grembiule finemente ricamato, allacciato intorno alla vita in modo così sciolto da mostrare sul davanti qualche millimetro di sottoveste. Una cintola di lino finissimo, chiamata la *scinta*, viene avvolta strettamente per tre volte intorno alla vita, ed è la parte meno gradevole del vestito, perché deforma la figura e dà l'impressione che ogni donna sia incinta. Portano anche tantissimi coralli, anelli, rosari e croci, ed è molto comune una catena decorativa, chiamata *cadenazzu*, che reca appeso un piccolo astuccio contenente una reliquia o un amuleto. Il vestito è completato da un fazzoletto di lino finissimo appoggiato sulla testa e allacciato mollemente sotto il mento, in modo da non nascondere né il *lassu* né gli orecchini».[47]
Anche Vittorio Angius nelle voci relative ai centri sardi compilate per il *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna* di Goffredo Casalis, pubblicato nella prima metà del XIX secolo, dedica in qualche caso attenzione agli ornamenti preziosi legati al vestiario mettendone in evidenza l'abbondanza.[48]
Vengono riportate di seguito le notizie relative a Isili, Pula, Thiesi e Tissi.
A Isili «le principali si adornano di molte collane e anella con troppa caricatura, e molte sono notate per ipocrisia e per grand'inclinazione alla superstizione».[49]
Scrive per le donne di Pula: «Le donne dispregiano il sajone [l'orbace] per la gonnella, e usano tessuti di fabbriche estere, come le campidanesi, le quali tentano di imitare nel lusso. I giorni di gran festa vestono gonnelle di scarlatto, un giubbone a maniche fesse, che suol essere di velluto nero adorno di trinette o galloni d'oro o d'argento con molti bottoni degli stessi metalli preziosi, e portano nelle scarpe grandi fibbie d'argento, per velo larghi fazzoletti bianchi ricamati o di vari colori, e per ornamento gran numero di anelli e di collane d'oro, di perle o di corallo, con lunghe catenelle ecc.».[50]
A Thiesi «le donne del popolo seguono l'antica moda, e amano il colore giallo nella gonnella di panno, dal quale nei paesi vicini sono riconosciute fanciulle o donne di Tiesi. Il petto copresi in parte da un busto di velluto o di altra stoffa di color arbitrario, e un giubbonetto (*su coritu*) con le maniche, nell'inverno. Il velo è di scialletti, o di tela bianca.
Quando sono in gala, allora le gonnelle gialle cedono a quelle di scarlatto, il busto di velluto a quello di broccato in oro o in argento; lo scarlatto serve anche per il giubbone, sulle cui maniche pendono e suonano sei o otto grossi bottoni sferici di filigrana d'argento o d'oro con molti anelli, bei pendini e collane di corallo incastrate nell'oro e nell'argento, che si posano sul mezzo petto nudo, sopra i bottoni d'oro o d'argento, che chiudono la camicia ricamata sulle mammelle».[51]
A Tissi «le donne si dividono in due classi, in signore e foresate [vestite di orbace]. Le prime sono le mogli e figlie dei principali, le quali vestono come nelle città; le seconde sono mogli o figlie di agricoltori. Queste dopo di aver raccolto in mezzo della testa le treccie, le avvolgono con un fazzoletto di colore, e sovrappongono un gran fazzoletto bianco e fiorato che pende su gli omeri e il dorso. Intorno al collo si incurvano sul petto diverse collane di corallo, o d'altra materia, onde pende una gentile crocina d'oro guernita di piccole gemme. Indossano una camicia di tela fina, fermata sul petto con bottoni d'oro o d'argento, che velando onestamente il seno non ne nasconde la forma. Il busto è coperto del più fino broccato, e ben adorno negli orli. Il *coritu* è un giubbonetto di velluto in seta, del color che piace, o di scarlatto con bottoniera d'argento, come in quello degli uomini ma adorno di galloni e di arabeschi, o ricamato».[52]
Un'altra testimonianza importante sull'abbondanza dei gioielli utilizzati dalle donne, non soltanto nel settentrione, ma anche nel meridione, viene fornita da Alberto de La Marmora per Quartu Sant'Elena: «I giorni di festa queste donne aggiungono al corsetto le maniche guarnite sulle costure e sui polsi di un ricco gallone d'oro; dalle maniche pendono parecchi bottoni, quasi sempre d'argento e talora d'oro, a mo' di sonagli. Mettono poi sopra il corsetto una specie di veste colle maniche corte, ordinariamente di velluto nero ed ornata pure di un gallone d'oro sulle costure e sulle tasche.
Nascondono poi la cintura che ferma il corsetto sotto un gallone d'oro largo tre dita, fissato davanti con una fibbia d'argento; e s'adornano il collo con una collana d'oro e con una quantità di catenelle e di ninnoli dello stesso metallo. Infine si cuoprono le dita di anelli, spesso di valore, antichi e con cammei magnifici; hanno di frequente tre anelli almeno per dito e talora attaccano a qualcuno una frangia d'oro».[53]
Anche il gesuita Antonio Bresciani è colpito dall'abbigliamento delle donne del meridione dell'isola e delle quartesi in particolare, le quali sono messe in relazione per l'abbondanza dei gioielli – come è solito fare per tutti gli aspetti della cultura sarda, sempre alla ricerca di origini remote – con le donne orientali e in questo caso con le fenicie: «Nelle donne di Quartu vedete uno sfarzo e uno splendore che abbaglia; imperocché in esse tutto è porpora ed oro. Velluti e rasi di gran colore; nastri e svolazzi lucidi e trasparenti; soprammaniche a larghe ambricciature tagliate a sguancio, orlate di treccioline d'oro, di nappe agli spicchi; e foderate di setino perlato. Le costure profilate di gallon d'oro a spina, e d'oro gheronata la sopravesta, la cotta, il grembiule, e la serrina. Bacche di granatiglia al collaretto della camicia e agli asolieri de' polsini. La cintura di lametta d'argento, o di nastro incarnatino cangiante che ricasca a mezzo del desco del zinnaletto, e in testa un peplo di bianchissimo lino annodato sotto il mento; ai piedi scarpette di seta, o di velluto con fibbie d'argento granate d'oro o screziate di smalto. Ed è ancor nulla verso le dorerie, vezzi e cincinni di che s'argomentano di trabellire. Le collane d'oro girano più volte la gola, ed ornano il seno, cadenti a scudetti, a rosette, a bottoncini, a catenuzze rannodate da un lato. Ciascuna accolla per giunta una lunghissima catenella d'oro, o d'argento con fermagli e spilloni appuntata allo sgheggiale, la quale scende insin verso il ginocchio, e vi pendono gruppi di cuori d'argento a traforo con entrovi *agnus dei*, crocelline, brevetti, miniature di santi, amuleti e dondoli di corallo. Sporgono di sotto il peplo i gran cerchi d'orecchini con bei pendenti di turchine, di coralli, e di balasci; e forse dal nastro di velluto nero che gira alla discriminatura, cadeva in antico sulla fronte una gemmeta, com'era usanza delle donne orientali. Cerchiano i polsi di smaniglie di spagnolino, d'armille a giaco, di braccialetti di lama grandinati di corniole, di spinelle e di malachita. Hanno tutte le dita stranamente inanellate sino a' nodelli, ed amano le gemme, le petruzze di diaspro, di sardonico, di lapis, d'agata, di smalto e di niello».[54]
Nella lunga e contorta descrizione, vengono messe in rilievo, come già aveva fatto La Marmora, le varie tipologie di ornamenti preziosi che completavano il vestiario festivo e cerimoniale delle donne di Quartu Sant'Elena nell'Ottocento.
Bottoni al collo della camicia e ai polsi, scarpe ornate di fibbie d'argento, collane d'oro a più giri intorno al collo e ricadenti sul petto, lunghe catene che scendono fino al ginocchio a cui sono appesi reliquiari, croci, brevi, immagini di santi, amuleti e ciondoli di corallo; sotto i manti orecchini a cerchio con pendenti e dita ricoperte di anelli con pietre di diversi tipi.
Il tutto può sembrare esagerato e forse lo è anche dal momento che il Bresciani parla pure di "braccialetti" intarsiati con pietre, tipologia che fino ad ora non ha trovato riscontro in altre fonti.
Ma è lo stesso autore a rassicurare sulla veridicità del suo racconto: «Non vi dico celia davvero; e io le vidi così una volta come dieci. Da prima ne risi, ché le mi pareano sopracariche di paramenti e di dorure come veggiamo ne' monumenti la Dea Siria in Ierapoli, l'Astarte in Sidone, la Giunone libica in Cartagine e la Diana in Efeso; poscia rivolsi il riso in ammirazione conferendo nella mente gli usi delle Campidanesi con quelli delle donne della Fenicia e trovandoli in tutto somiglianti».[55]
Circa trent'anni dopo un viaggiatore francese, il barone Roissard de Bellet, in un volumetto, *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*, si sofferma, come aveva fatto alcuni anni prima il conterraneo Auguste Boullier,[56] sull'abbigliamento maschile e femminile. Secondo il nobile francese, ciò che contraddistingueva le donne sarde era proprio l'abbondanza dei gioielli con i quali amavano adornarsi; grossi orecchini dalle forme allungate, spille, collane, catene, bottoni e soprattutto anelli che ricoprivano tutte le dita; tutti in oro e argento con incastonate pietre false di tutti i colori, in qualche caso preziosi cammei o pietre di grande pregio: «*Mais ce qui distingue toutes les femmes sardes et leur est commun à toutes, c'est la quantité de bijouterie dont elles aiment à se couvrir. Boucles d'oreilles de formes les plus allongées et les plus massives, agrafes, colliers, châtelaines, boutons, et surtout bagues couvrantes tous leurs doigts, le tout en or ou en argent, bijoux dans lesquels on enchâsse des pierres fasses de toute couleur, quelquefois aussi, quoique rarement, de fins camées ou de pierres de grand prix*».[57]
Le donne erano orgogliose di portare tali ricchezze perché non era soltanto una questione di amor proprio o di vanità femminile – continua Roissard de Bellet – ma qualcosa che concorreva ad accrescere l'importanza sociale della famiglia, in quanto la quantità e il valore dei gioielli sono proporzionali al rango e alle possibilità economiche di cui dispone: «*Et il faut voir avec quelle habileté elles savent les étaler et combien elles sont heureuses et fières de les montrer. Il ne s'agit pas seulement d'une question d'amour-propre ou d'une satisfaction de vanité pou la femme, il s'y ajoute quelque chose de plus important pour la famille. Car le nombre et la richesse des bijoux sont presque toujours en proportion du rang que celle-ci occupe ou des moyens de fortune dont elle dispone*».[58]



297a

297. *Gancera con placche e pendente*
argento e pasta vitrea, 35,5 cm,
collezione privata.

298. Abito di Villagrande Strisaili
(foto Chiara Samugheo).



297



298

Gancera
La catena conosciuta con il termine di *gancera*, aveva il compito di chiudere alcuni indumenti del vestiario sia maschile che femminile. Generalmente realizzata in argento è costituita da due elementi estremi, in genere cuoriformi, e da una catenella di collegamento.
Aveva varie funzioni, fra le altre quella di guarnire e chiudere l'indumento maschile di pelle conosciuto come *collettu*, usato in Sardegna fino alla prima metà del XIX secolo.
Le prime informazioni su questo particolare accessorio vengono fornite nel 1774 da Francesco Cetti, il quale descrivendo in modo accurato il *collettu* sostiene che era guarnito con ganci e catene d'argento: «Il vestito dell'uomo esce qui [in Sardegna] dalla pecora assai più abbondantemente, che non altrove; non solo se ne tesse la lana ad uso di vestire, ma la pelle medesima va indosso agli uomini. Se ne forma primieramente una foggia d'abito, che chiamano il *collette*. Quattro pelli spogliate della lana, e ben concie si richiedono a congegnarlo; due quarti vanno innanzi, e due dietro; addossato giugne dove fino al ginocchio, dove infino a mezza coscia. S'indossa sopra il giubbone, maniche non ci sono, le braccia si passano per due aperture, poi si raddoppia innanzi, poi vi si affibbia sopra un ampio cinton di cuojo, e nel cintone si ficca dinanzi un gran coltello. Codesta foggia d'abito, a riserva de' cittadini che vestono stoffe e forme franzesi, è assai universale per tutta l'isola, fra le medesime persone agiate, che vivono libere dalle mode, e servitù urbane; se non che i loro cuoi sono di più nobili animali, guerniti inoltre di ganci e catenuzze d'ariento».[59]
La conferma che questo capo di vestiario maschile venisse ornato con ganci e catenelle si ritrova in diversi autori a partire da Francesco Gemelli (1776) che, nonostante lo identifichi erroneamente con la "mastruca degli antichi", sostiene che è confezionato soprattutto con pelle "montonina" e «che al petto raccogliesi con fermaglj o preziosi o vili giusta la condizion delle persone».[60]
Per l'ozierese Matteo Madao (1792) l'indumento che «in sardo si chiama *collettu* e *coberu* … è affibbiato sopra il giubbone con fermagli or di pelle, ora di gancj e catenuzze, ben fatte, di argento».[61]
Tommaso Napoli nel 1814 sostiene che l'indumento lo «portano anche i benestanti, e Massari, in Sardo *Massaras* dei villaggi principalmente del Capo di sopra, portando sopra di esso un cappotto, o anche quando sono Signori, o Cavalieri un vestito alla francese». Continua la descrizione fornendo altri dettagli: «Vien stretto il Colettu, e assicurato sul dosso alla cintura con una come fascia di cuoio ampia quattro, o cinque dita. I ricchi la soglion portare di color rosso attaccata con uncini di argento, dei quali ne adornano anche il Colettu sul petto, e la gente ordinaria suol portare traversato tra la fascia, ed il Colettu un grosso pugnale».[62]
Il marchese Charles de Saint-Severin nel lavoro *Souvenirs d'un séjour en Sardaigne pendant les années 1821 et 1822*, pubblicato a Lione nel 1827, scrive che il *collette* (in questo modo chiama l'indumento) «*est ouverte à la poitrine où elle est arrêtée par des crochets en argent ou autre métal, selon les facultés de la personne*».[63]
Secondo La Marmora, il *collettu* era un capo di vestiario molto costoso anche per gli ornamenti che lo completavano: «Del resto, benché esso sia destinato ad essere solo un abito da lavoro, il lusso ha tuttavia trovato il modo di farne talvolta un oggetto di valore considerevole. Ci sono dei colletti di prezzo molto alto, sia per il tipo di pelle, sia per il modo con il quale son cuciti, sia, infine, per i fermagli e i bottoni preziosi che vi si applicano. I più bei colletti sono quelli dei macellai e dei rivenditori di Cagliari».[64]
Sui motivi ornamentali si sofferma anche il padre Antonio Bresciani: «I colletti gentili e di rispetto sono di pelle di cervio d'una conciatura fina e delicata, d'un color paglierino, o di zafferano; e per su tutti gli orli ha sottilissime punteggiature azzurrine o di carmino bellamente condotte coll'ago in listelletti addoppiati o in uno ingraticolato di capricci, e di cerchielli vaghissimi. Agli spicci del faldone infiggono quaderletti di piastre d'argento a traforo, a fogliametti, a mascherine, a cetere ed arpe. Agli spallacci ha borchie a musi di leone, di drago, o di grifo con ai gancetti ardiglioncini da infilzarli o ingangherarli nelle maglie».[65]
Il *collettu* era quindi un indumento molto diffuso in Sardegna, tanto che nelle stampe della prima metà del secolo XIX è abbastanza documentato e lo si ritrova anche nei documenti d'archivio.
Nell'inventario dei beni lasciati da Anguel Poddighe di Perfugas, redatto dal notaio di Nulvi Guiso Muru in data 2 agosto 1773, sono presenti diversi ganci d'argento che servivano appunto per il *collettu*: «*Quatro pares de ganchios de plata de collette sin pulir, otro tres pares de ganchios assi bien de collette medianos*».[66]
Il *collettu* era ritenuto indumento ideale per le condizioni climatiche dell'isola; Vittorio Angius si rammaricava del fatto che molti giovani avessero smesso di usarlo perché si giudicava barbaro colui che si vestiva di pelli.[67]
Anche il canonico Giovanni Spano non approva il fatto che gli indumenti di pelle come la *besti de peddi*, il *cogliette* (termine usato in molti paesi logudoresi) e i *burzighinos* (gambali), in molti villaggi siano stati abbandonati «per seguitare la moda e per apparire più eleganti, con sacrificio della propria salute», dal momento che i contadini sardi e le altre persone di campagna non erano longevi come nei tempi precedenti.[68]
Contestualmente alla cessazione dall'uso, si ebbe anche la scomparsa degli indumenti, forse a causa del materiale facilmente deteriorabile, con il quale erano confezionati, ma gli ornamenti preziosi, cioè i ganci e le catenelle, proprio perché realizzati in argento sono stati conservati e trasmessi da una generazione all'altra. Le *gancere* sono, infatti, fra gli ornamenti preziosi ritenuti antichi e degni di essere acquisiti per le raccolte dei primi anni del XX secolo.

Nel vestiario maschile la *gancera* veniva usata anche per chiudere un altro indumento denominato *cappottu serenicu*. Al contrario del *collettu*, la sua introduzione in Sardegna è forse da attribuire ad epoca moderna e la sua forte diffusione, nel meridione dell'isola, alla seconda metà del Settecento. Diverse sono le fonti ottocentesche riguardanti questo indumento.[69] Per La Marmora il *cappottu serenicu* era una via di mezzo fra *gabbanu* e *gabbanella*, dai quali differiva per diversi elementi come emerge dalla lunga descrizione: «Quest'indumento non è fatto, come gli altri di *furesi* nero, ma di panno grosso color cioccolata che viene importato dal Levante e dal Regno di Napoli. Non è lungo come il *cabanu* né corto come la *gabbanella*; arriva all'incirca a metà gamba e copre il davanti del corpo senza incrociarsi completamente. È sempre guarnito da una striscia di panno colorato impunturata e messa all'interno verso l'orlo come una fodera, analogamente ad altre strisce pure di colore diverso, cucite ai gomiti, a lato delle tasche e su ogni angolo delle falde. Tra le persone agiate queste strisce contrastanti sono quasi sempre di velluto verde e vi si aggiungono anche una quantità di piccoli bottoni e cordoni con ghiande rosse e gialle. Le persone della classe inferiore hanno le guarnizioni di panno; la fodera è di solito scarlatta. Nel Campidano e nell'interno dell'Isola questo soprabito sostituisce il *cabanu*, conosciuto solo nel settentrione; è anche l'abbigliamento abituale di molti cavalieri, dei notai e dei proprietari che abitano nei paesi, soprattutto dalla parte di Cagliari, ma in tal caso è guarnito di velluto, ben cucito e fatto con più cura. Nel Campidano di Quartu, e nei villaggi intorno alla capitale, è l'abito di rappresentanza del proprietario di campagna che spesso lo indossa sopra il *collettu* e la *bestepeddi* e talvolta persino sopra tutti e due insieme. I giovani che si vogliono distinguere mettono anche, sotto un ricco ed elegante *cappottu serenicu*, un panciotto di velluto cremisi, ornato di trecce d'oro e di piccoli bottoni all'ussara: allora l'insieme del costume è di carattere veramente orientale».[70]
Antonio Bresciani sostiene che il *cappottu serenicu* è «una sopraveste cappucciata a rovesci scarlattini, e pezzato a' gomiti, alle tasche e ai becchi de' gheroni di pezzuole di velluto a vari colori con orlicci di cordellone di seta, e laccetto ove d'oro, ove d'argento, ove di bavella secondo la facoltà di ciascuno. E i donzelli se ne vestono a parata i dì di festa e in sulle nozze, con sottovi farsettini di velluto di fiamma, con bottoncini filogranati, e treccerine, e fiocchetti e rabeschi d'oro che a vederli ne' gran calzoni colle brachine a faldiglia, e il berretto rosso in capo han tutta l'aria d'orientali. E per levantini appunto io gli avea giudicati al primo vedere».[71]
I *sereniccus* venivano confezionati a Cagliari da sarti greci che rifornivano anche i paesi del circondario.[72]
L'indumento è ben rappresentato anche nelle fonti iconografiche, come ad esempio nella *Collezione Luzzietti*, pubblicata da Francesco Alziator nel 1963, dove sono evidenti i ganci d'argento.[73]
Altra funzione della *gancera* era quella di tenere aderenti i lembi del copricapo femminile intorno al viso (fig. 307). In alcuni centri dell'Ogliastra il copricapo, costituito generalmente da un piccolo manto con i bordi guarniti di nastri di taffettà di colore contrastante rispetto al tessuto di base, veniva tenuto aderente al viso mediante una catena passante sotto la gola e fissata all'indumento all'altezza delle guance con due piastre in lamina munite di fori per la cucitura. Queste catenelle sono conosciute, oltre che con il termine *gancera*, anche come *càncios de frénu* e *cadenàtzas*. A Villagrande Strisaili, Ilbono, Ierzu, Lanusei, Tortolì ecc., questo particolare gioiello è usato per fermare il copricapo.
Carlo Corbetta, nel lavoro *Sardegna e Corsica* del 1877, dedica un'attenzione particolare ai copricapi femminili, diversi, a suo parere, da zona a zona, e si sofferma sull'uso della *gancera* per il copricapo, che erroneamente attribuisce a tutto il Nuorese: «In tutto il Nuorese e nella regione del Gennargentu, mettono sul capo un pezzo di stoffa bruna di lana pesante, orlata o di bianco o di vivi colori, che inquadra e nasconde loro parte del viso, e che è tenuta aderente da una breve catenella d'argento attaccata ai due lembi laterali, e che passa fra il naso e il labbro superiore. Questa acconciatura ho trovata la più originale di quant'altre mai abbia viste, e nel tempo stesso severa e modesta».[74]
Il barone di Maltzan nel *Reise auf der Insel Sardinien* fornisce un'accurata descrizione del costume di Tortolì, che ritiene il più antico proprio per la particolarità di allacciare il copricapo con la *gancera*: «Però quale il costume più antico ed inoltre il più semplice, si deve riconoscere quello delle fanciulle di Tortolì sulla costa orientale. Invece del corsetto, giacca e cintola esse non si coprono che con una semplice giacca a maniche strette, molto attillata al corpo e grandemente scollata sul petto. Di pari stretta è la gonnella. Il taglio di questo costume è molto basso, e giunge quasi alla metà del busto, ciò che dà al costume un aspetto stranissimo e con tutta la buona volontà non si potrebbe certamente dir bello, perché appunto sembra che ne vadano storpiate in modo non naturale le proporzioni del corpo. Come la singolarità di questo costume, così anche ci fa specie il modo in cui sul dinanzi viene fermato il corto velo che è posto sull'occipite. Questo … si fa mediante una catenella abbastanza spessa, la quale fissata sul contorno delle orecchie, corre intorno e sotto al mento come un sottogola. Questo sottogola però talvolta lo si vede stretto tanto straordinariamente, da sembrare che minacci veramente di serrare non già il velo, essendo questo fermato anche molto saldamente al di dietro, ma bensì il viso. Alla vista di tali donne, il cui viso sembrava posto come in catena, io dovetti dir sempre, che l'aspetto non sarebbe stato molto diverso, di quello che sarebbe risultato dal porre alle belle, come ad un cavallo, morso e filetto».[75]



299



300



301

299. *Gancera con placche e pendente*
argento e pasta vitrea, 33,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

300. *Gancera con placche e pendente*
argento e pasta vitrea, 29,5 cm, collezione privata.

301. *Gancera con placche e pendente*
argento, carta stagnola e pasta vitrea, 32 cm, collezione privata.


302


303


304

302. *Gancera con placche e pendente* argento e pasta vitrea, 34 cm, collezione privata.

303. *Gancera con placche e pendente* argento e pasta vitrea, 29,5 cm, collezione privata.

304. *Gancera con placche e pendente* argento e pasta vitrea, 30,8 cm, collezione privata.



305a



305

305. *Gancera con placche e pendente*
argento e pasta vitrea, 23 cm, collezione privata.

306. *Gancera con placche e pendente*
argento, pasta vitrea e "occhio di S. Lucia", 27,5 cm, collezione privata.



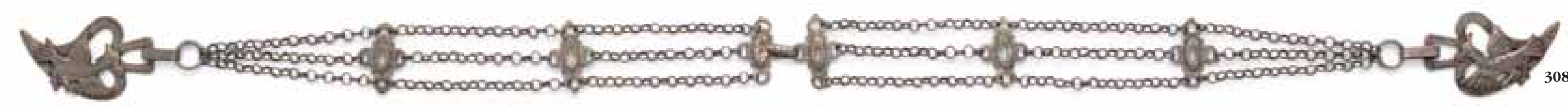
306



306a



307



308



308a

307. Abito di Villagrande Strisaili, *gancera* (foto Chiara Samugheo, 1985). In diversi centri dell'Ogliastra il copricapo è costituito da un piccolo manto, i cui lembi vengono tenuti aderenti al viso con una catena passante sotto la gola e fissata sul manto all'altezza delle guance con due piastre in lamina munite di fori per la cucitura. Queste catene sono denominate *cancios de frenu* o *cadenatzas*.

308. *Gancera a due segmenti*
argento, 60 cm, Cagliari, collezione Piloni.

309. *Gancera a due segmenti*
argento e pasta vitrea, 46 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

310. *Gancera a due segmenti*
argento, carta stagnola e pasta vitrea, 40 cm,
Cagliari, collezione Piloni.



309



310



311



312



313



314



315

311. *Gancera a due segmenti*
argento e dorature, 44,5 cm, collezione privata.

312. *Gancera a due segmenti*
argento, 40,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

313. *Gancera a unico segmento*
argento, 35,3 cm, collezione privata.

314. *Gancera a due segmenti*
argento, 31,5 cm, Cagliari, collezione Piloni.

315. *Gancera a due segmenti*
argento, 39,5 cm, collezione privata.



316



317

316. *Gancera a due segmenti*
argento, 40,2 cm, collezione privata.

317. *Gancera a unico segmento*
argento, 31 cm, Seneghe, collezione Pili.

318. *Gancera a due segmenti*
argento e pasta vitrea, 31,5 cm, collezione privata.

319. *Gancera a due segmenti*
argento, 43,5 cm, collezione privata.



318



319



320a



320

320. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 66,5 cm, collezione privata.

321. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 63,5 cm, collezione privata.

322. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 83 cm, collezione privata.



321a



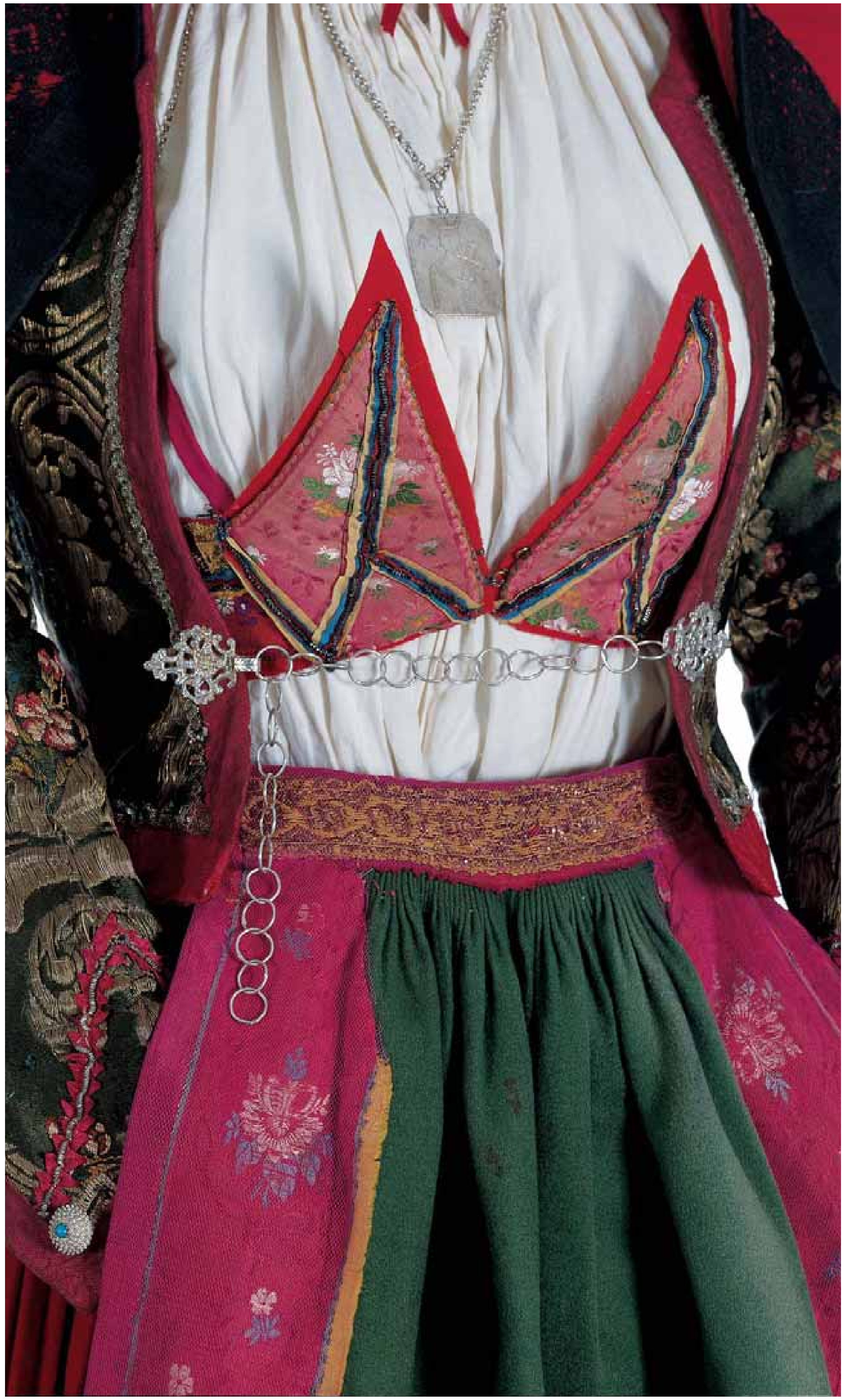
321



322a



322



323



324

323. Abito da sposa e festivo di Gavoi, *ante* 1911, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
Il corpetto è chiuso da una *gancera*, con una piccola catena ad anelli che pende da un lato; a questa potevano essere appesi un amuleto, o un reliquiario, o un portaessenze.

324. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 31 cm, collezione privata.

325. *Gancera a unico segmento*
argento, 29 cm, collezione privata.



325



326

326. *Gancera a unico segmento*
argento e dorature, 29,5 cm, collezione privata.

327. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 31,5 cm, Nuoro, collezione privata.



327



328



328a



329



329a



330



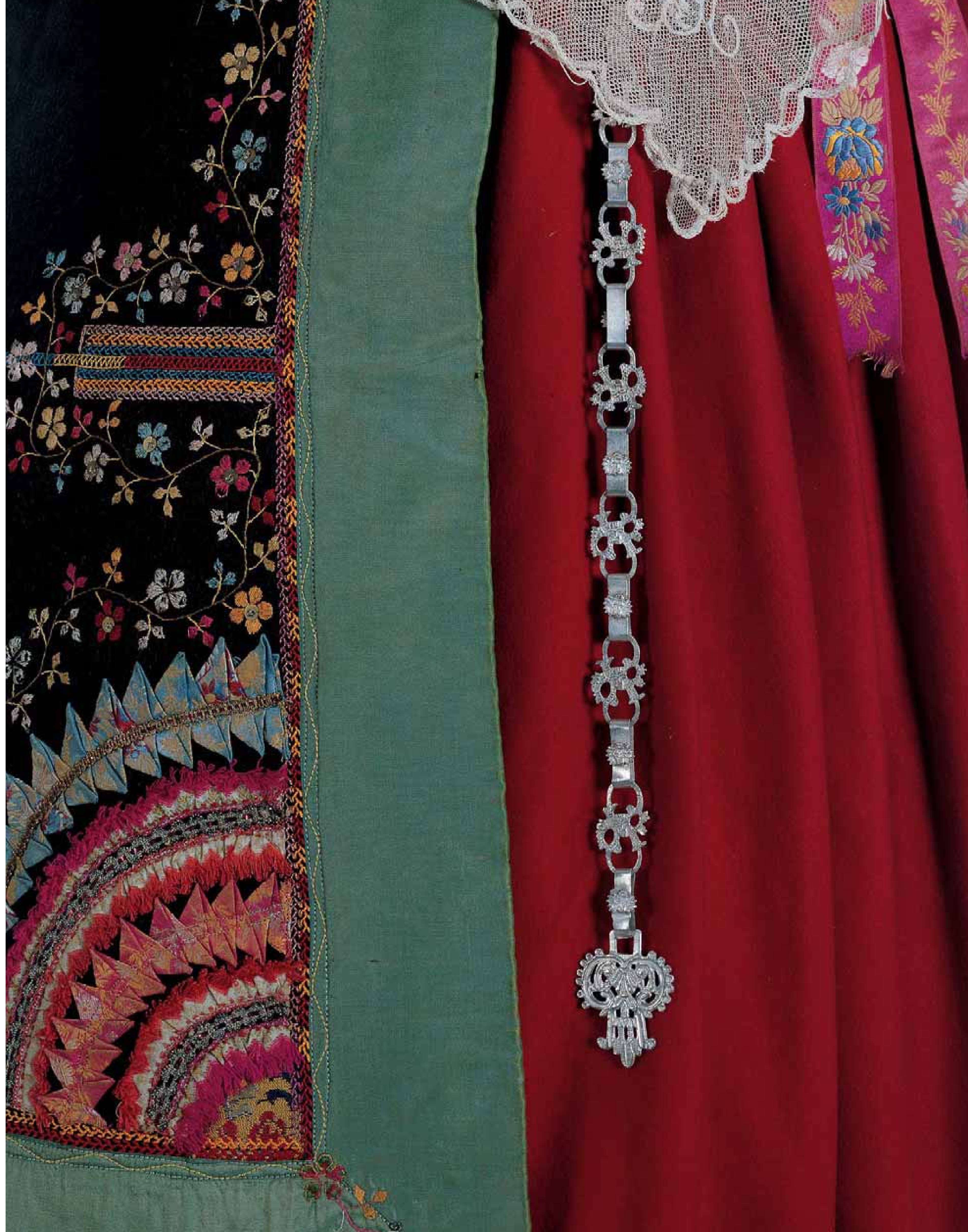
330a

328. *Gancera a unico segmento*
argento, 60 cm,
collezione privata.

329. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea, 83 cm,
collezione privata.

330. *Gancera a unico segmento*
argento e pasta vitrea,
44,5 cm, collezione privata.

331. Abito da sposa e festivo di Samugheo, *ante* 1911, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
In alcuni centri la *gancera* ha il compito di chiudere in vita il grembiule. Questa tipologia è denominata *gancera de chinzu*.




332a


332


333a


333


334a


334

332. *Gancera a unico segmento*
argento, 63 cm, collezione privata.

333. *Gancera a unico segmento*
argento, 55 cm, collezione privata.

334. *Gancera a unico segmento*
argento, 67 cm, collezione privata.


335


335a

335. *Pendente da gancera (da grembiule) con forbice*
argento, 68 cm, collezione privata.

336. *Pendente da gancera (da grembiule) con chiave*
argento, 71 cm, collezione privata.


336a


336


337


337a

337. *Pendente da gancera (da grembiule)*
argento, 68 cm, collezione privata.

338. *Pendente da gancera (da grembiule)*
argento, 39 cm, collezione privata.


338a


338

Anche a Lanusei, come testimoniato nella rivista *Il Buonumore*, il copricapo del vestiario festivo veniva chiuso mediante *gancera*: «Costume di Lanusei ricco. Il capo è coperto dal mantello di panno scarlatto vivo, orlato di seta blu brillante il quale si serra al collo mediante catenella e gancetto d'argento attaccato al medesimo mantello».[76] La conferma ci viene anche da Francesco Corona e da Renzo Larco.[77]
Per Arata e Biasi «a Lanusei il costume ha sconfinato negli ibridi travisamenti delle mode recenti. Dei vecchi indumenti, quale riflesso della tradizione, è rimasta solo la cappottina che le donne portano sulla testa … che incornicia il volto femminile ed è tenuta ferma da una catenella d'argento la quale, partendo all'altezza dell'occhio scende e gira sotto il mento».[78]
La *gancera* in alcuni centri aveva anche il compito di chiudere in vita il grembiule.
Ad Atzara, il grembiule (*chinta*) di orbace marrone è tenuto in vita dalla *gancera de chinzu*. Il vestiario di Atzara è riprodotto nella tav. IV, n. 14, fig. 181 del lavoro di Emma Calderini, la quale per il grembiule scrive: «Il grembiule di orbace nero, increspato alla vita, è bordato all'intorno da un bel nastro broccato. Nei due angoli in alto c'è un piccolo ricamo, di lustrini, di passamano, e rosette di nastro applicato. È unito dietro per mezzo di una catena d'argento».[79]
Pure a Busachi il grembiule dell'abbigliamento festivo, in panno di lana nero e denominato *perenanti*, veniva legato con una catena d'argento (*sa gancera*). Le più belle erano la *gancera a conca de angellu*, perché ai lati terminava con due puttini e la *gancera a grughitta*, perché guarnita da piccole croci. Completavano l'abito della domenica una spilla d'oro (*aguggia*) sul fazzoletto bianco usato come copricapo, i bottoni d'oro sul collo della camicia e altre spille sul petto.
Anche a Samugheo e Meana Sardo il grembiule del vestiario festivo era allacciato in vita mediante una *gancera* d'argento.
Esemplari di Samugheo, Busachi e Meana Sardo sono stati acquisiti tra il 1909 e il 1911 per la Mostra romana del 1911 e sono oggi conservati nel Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.[80]
Anche a Tonara e a Desulo il grembiule veniva allacciato in vita mediante *gancera*.
Scrive la Calderini che a Tonara «il grembiule è liscio, legato dietro da catena d'argento, terminante con due piastre incise e traforate, spesso a forma di cuore, provvista di gancio»[81] e che a Desulo il grembiule «si fissa dietro, alla cintola, per mezzo di catena con ganci».[82]
Con le stesse funzioni la *gancera* si ritrova anche in altre località.
Il grembiule nella Trexenta, lo ricorda Gino Cabiddu, era «adorno e completato da un'altra catenella d'argento di stile antico e molto bella, detta "ganceria de chinzu" catenella della vita».[83]
Questo tipo di *gancera* differisce dalle altre per essere dotata di un'appendice decorativa che viene lasciata cadere lungo il fianco.[84]
La *gancera* teneva unite anche le due parti anteriori del corpetto, all'altezza del petto oppure in vita, in alcuni centri dell'Ogliastra, del Sarrabus e della Trexenta. Nel costume del Sarrabus «il corsetto "su cossu", era una specie di reggiseno di broccato o di seta che rivestiva completamente le spalle, lungo oltre la vita, con ampio scollo sotto le ascelle, per finire con una striscia sul davanti, che arrivava appena sotto i seni ed era munito di bretelle "is coddittus" ed allacciato, sotto il petto, da una sorta di fermatura d'argento filigranata, con delle pietre colorate, detta "prancia de pitturrasa", consistente in due strisce alte cinque centimetri, che venivano fermate col filo alle due estremità del corsetto "su cossu", una delle quali era munita di gancio e l'altra di occhiello rettangolare, consentendo l'allacciamento di esso in modo attillatissimo sotto il petto, mettendo in mostra i ricami della camicia, che doveva restare scoperta».[85]
«Dalle donne della Trexenta si usa allacciare "su cossu" anziché alla vita, sopra il petto, con una caratteristica cintura d'argento molto antica, detta "sa gancera" che dà maggior risalto al petto e maggior grazia ed attrattiva femminile».[86]
Anche a Meana Sardo il giubbetto veniva chiuso mediante una *gancera* d'argento. Un esemplare, acquisito nel 1910 da Giovanni Mura Agus di Meana Sardo, è conservato al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.[87]
«Normalmente il manufatto si presenta, sia nel tipo più semplice a catenella, sia nel tipo a piastre in lamina traforata e decorata a bulino, con fermature estreme cuoriformi in lamina d'argento, traforata e rifinita a cesello e a bulino, la cui parte centrale appare decorata con figure zoomorfe quali grifoni e altri uccelli rapaci. Non mancano però rappresentazioni di cavalieri e di maschere apotropaiche. Maschere orride finalizzate alla protezione dal malocchio compaiono con frequenza, insieme alle rosette, negli anelli di collegamento delle diverse piastre nei casi in cui la *gancera* appare realizzata con questa tecnica; le piastre vere e proprie sono quasi sempre decorate, a traforo e a bulino con rappresentazioni di uccelletti, spesso affrontati e con albero stilizzato interposto. I motivi decorativi denunciano spesso una riproduzione a mezzo di stampi. La *gancera* utilizzata nel vestiario maschile, soprattutto nel meridione dell'isola, si presenta notevolmente più semplice di quella femminile essendo composta, nella maggior parte dei casi, dalle due fermature collegate da una catenella ad anelli circolari o ellittici quando non esclusivamente dalle sole fermature».[88]

Bottoni

Il bottone è senza dubbio il più importante accessorio del vestiario tradizionale, sia maschile che femminile. L'argento è il materiale più usato, anche se non sono infrequenti esemplari realizzati in oro, utilizzati soprattutto in coppia per chiudere la camicia sul davanti passando per due asole. Per quanto attiene alla forma si possono individuare tipi principali: con calotte simmetriche a forma sferica; con calotte simmetriche a forma sferica leggermente schiacciate (melagrana); con calotta inferiore emisferica e calotta superiore conica; un quarto tipo può essere rappresentato dal bottone a piastra circolare.[89]
Circa la diffusione delle forme si può, in linea di massima, constatare che, sia il tipo sferico che quello a melagrana, sono diffusi in tutta l'isola, pur se con aree di maggiore o minore presenza, mentre il tipo con calotta superiore conica ha come area di diffusione soprattutto il Nuorese, tanto che questo particolare bottone viene indicato come "alla nuorese", *a sa nuorese*, ma come si vedrà più avanti questa denominazione viene data non solo per la forma che lo differenzia dagli altri tipi, ma anche per caratteristiche costruttive.
Fatta eccezione per il tipo a piastra, costituito da un dischetto d'argento, quando non direttamente da una moneta con saldato il supporto di sospensione consistente in una catenella o un elemento snodato terminante con un gancio a forma di T, tutti i bottoni risultano costituiti dall'unione di due elementi cavi saldati per la base: due semisfere, o una semisfera e un elemento a cono (tipo "alla nuorese").
Quanto a tecnica costruttiva si possono distinguere quattro modelli base: in lamina liscia (indicato negli inventari "a buccia"); in lamina traforata con motivi floreali e geometrici impressi a cesello (tipo martellato); in filigrana "a giorno" a spirali doppie opposte sistemate all'interno di scafature a goccia o petalo; in filigrana di tecnica mista con calotta inferiore in filigrana "a giorno" e calotta superiore in lamina liscia ricoperta di filigrana "a notte", avvolta a spirale dall'alto verso il basso: tipologia indicata negli inventari e testamenti come "alla nuorese", *a sa nuorese*, oppure a *guindalu* (arcolaio), ossia ad avvolgimento.
Il procedimento costruttivo del bottone prevede sempre la realizzazione in piano delle singole componenti. Si inizia in pratica con il costruire degli elementi circolari piatti di diametro prestabilito al fine di ottenere oggetti finiti (in lamina o filigrana) di peso approssimativamente predeterminato e successivamente si dà la curvatura opportuna per mezzo delle bottoniere entro le quali i dischi vengono compressi a mezzo di imbutitori; quindi le parti – rese emisferiche – vengono saldate per le basi. Alla saldatura segue l'eventuale applicazione di granuli e del castone sulla calotta superiore destinato ad ospitare la pietra (generalmente turchese o granato sfaccettato).
Cenno a parte è da farsi per il tipo di bottone a tecnica mista ("nuorese"). Per la costruzione di questo bottone solo la calotta inferiore viene realizzata col procedimento appena descritto. La calotta superiore in lamina viene sagomata su un supporto cilindrico in ferro terminante a cono; segue quindi la saldatura della calotta conica ottenuta, e quindi l'applicazione del castone e della filigrana a spirale dall'alto verso il basso e la sua unione all'elemento emisferico inferiore fornito di gancio di sospensione.
La circonferenza di saldatura viene quindi ultimata e mascherata con decorazioni in lamina spessa e rifinita a bulino con scanalature. L'inserimento della pietra sul castone, con tecnica a dentelli ribattuti, e la lucidatura per eliminare tracce di ossido completano il ciclo di lavorazione: si ottiene un bottone "alla nuorese" idoneo all'uso come accessorio all'abbigliamento.
I bottoni d'argento o d'oro erano un ornamento prezioso del vestiario femminile e maschile sardo, soprattutto festivo, ma anche giornaliero, diffuso in tutta l'isola. Li si ritrova però in altre aree geografiche e sono assai diffusi in Spagna e Portogallo. Arata e Biasi riferiscono che bottoni d'oro o d'argento si ritrovano pure «applicati … ai costumi del nord Europa, del Caucaso, dell'Ungheria e della Dalmazia», anche se con leggere varianti rispetto a quelli sardi.[90]
Nell'abbigliamento tradizionale sardo sia maschile che femminile il bottone aveva, com'è noto, diverse funzioni: in coppia (bottoni gemelli) chiudeva il collo della camicia (log. *buttones de pettorra*), in quella maschile a volte anche in due coppie; in alcuni casi era utilizzato per chiudere i polsi della camicia stessa (log. *buttones de bultzos*), mentre, fatto passare attraverso asole, chiudeva le maniche del giubbetto all'altezza del polso. Una serie di bottoni, in numero variabile da sette a dodici per manica, costituiva la bottoniera (log. *sa buttonera*).
Riferisce Fuos che «la manica del giubbetto di un contadino, il quale voglia essere un poco vanaglorioso, deve avere almeno nove bottoni d'argento e sul dinanzi essi si trovano appunto in gran numero».[91] In molti centri bottoni in filigrana o a piastra erano usati per chiudere e allo stesso tempo decorare il giubbetto maschile sul davanti; anche in questo caso costituivano la bottoniera.
Numerose sono le testimonianze negli scritti dell'Ottocento sull'uso dei bottoni da parte degli uomini.
Antonio Bresciani ricorda che nel giubbetto maschile «le maniche sono sparate dal gomito in giù e abbottonate con campanelle, bottoncini o palline di filograna appese a catenuzze, onde pendono, e dondolano ad ogni muover di braccio. Anche i bottoni del petto non s'attengono agli ucchielli, ma alle anella delle dette catene».[92]
Per la Gallura Francesco de Rosa riferisce che "anticamente" il corpetto maschile era una specie «di panciotto a doppio petto, abbottonato lungo il sinistro lato … portante dalla parte opposta in linea convergente a quella dei bottoni, un'altra fila di bottoni uguali per numero e per rispettiva distanza alla prima. Il panciotto portavasi allora ordinariamente provvisto di maniche di saia rossa fine, o di pannolano più fine intinto di porpora, abbottonate ai polsi con bottoni d'argento



339

339. *Coppie di bottoni*, 1863
monete d'argento, Ø 2,4 e 1,9 cm, collezione privata.
Durante l'Ottocento e i primi anni del Novecento, era consuetudine ricavare dalle monete in corso (in questo caso si tratta di monete da 1 lira e da 10 centesimi) i bottoni per le giacche e i corpetti maschili.

340. *Bottoni*
filigrana d'argento con granulazione, Ø 2 cm, collezione privata.

341. Abito maschile festivo di Iglesias, *ante* 1911,
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
Il corpetto è chiuso da due diverse bottoniere in argento.



340



340a



341


342


343


344


345


346


347


348


349


350


351


352


353

342. *Bottone "a bacca"*
lamina d'argento, Ø 1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

343. *Bottone*
lamina d'argento, Ø 1,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

344. *Bottone*
lamina d'argento, filo ritorto e granulazione, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Piloni.
Si tratta di un elemento di una bottoniera di 12 pezzi.

345. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

346. *Bottone*
filo d'argento ritorto, granulazione e turchese, Ø 2,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

347. *Bottone*
lamina d'argento traforata, granulazione, pasta vitrea, Ø 1,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
Si tratta di un elemento di una bottoniera di 12 pezzi.

348. *Bottone*
lamina d'argento, granulazione e granato, Ø 1,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

349. *Bottone*
lamina d'argento, granulazione e granato, Ø 1,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

350. *Bottone*
lamina d'argento, granulazione e turchese, Ø 1,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

351. *Coppia di bottoni con catenella*
lamina e filigrana d'argento e granulazione, Ø 1 cm, collezione privata.

352. *Bottone*
filigrana d'argento e granulazione, Ø 1,1 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

353. *Bottone*
lamina e filigrana d'argento e granulazione, pasta vitrea, Ø 2,4 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


354


355


356


357


358


359


360


360a

354. *Bottone*
lamina d'argento traforata, Ø 2,5 cm, collezione privata.

355. *Bottone*
lamina d'argento traforata, Ø 2,8 cm, Cagliari, collezione Piloni.

356. *Bottone*
lamina d'argento traforata, Ø 2,9 cm, provenienza Thiesi, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

357. *Bottone*
lamina d'argento traforata, Ø 2,5 cm, collezione privata.

358. *Bottone*
lamina d'argento traforata, Ø 1,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

359. *Bottoni*
filigrana d'argento e granulazione, Ø 2,2 cm, Nuoro, collezione privata.

360. *Bottone*
filigrana d'argento e granulazione, Ø 3,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.





362

361. Abito di Ittiri, bottoniera (foto Chiara Samugheo, 1985).

362. *Bottoni*
lamina d'argento traforata, Ø 4,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

363. *Bottoni*
filigrana d'argento, filo ritorto e granulazione, Ø 5,7 cm, punzonati "SC" sulla barretta, Cagliari, collezione Cocco.
Questa tipologia di bottone, con calotte semisferiche leggermente schiacciate realizzate in filigrana, è denominata "a melagrana", ed è senz'altro la più diffusa in tutta la Sardegna.



363

361



364



365

364. *Bottoni "a bacca"*
lamina d'argento, Ø 3 cm, provenienza Goceano, Cagliari, collezione Piloni.

365. *Bottoni "a bacca"*
lamina d'argento, filo ritorto e turchese, Ø 3,4 cm, provenienza Goceano, Cagliari, collezione Piloni.

366. *Bottone*
piastra d'argento e granulazione, Ø 3,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

367. *Bottone*
lamina e filigrana d'argento, granulazione e pasta vitrea, Ø 3,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

368. Abito di Bono, bottoniera
(foto Chiara Samugheo, 1985).



366



367

368




369


370


371


379


380


381


382


372

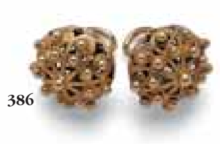

373


374


383


384


385


386


375


376


377


387


388


389


390


378


391


378a


391a

369. *Coppia di bottoni*
filigrana d'argento, granulazione e granati, Ø 1,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

370. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filo d'argento, granulazione e granati, Ø 1,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

371. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione e granati, Ø 1,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

372. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea, Ø 1,4 cm, collezione privata.

373. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento traforata, filo ritorto, granulazione e corallo rosa, Ø 1,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

374. *Coppia di bottoni*
filigrana d'argento, lamina, granulazione, ottone e corallo, Ø 2 cm, collezione privata.

375. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filigrana, granulazione e granati, Ø 1,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

376. *Coppia di bottoni*
lamina d'argento, filo ritorto e granulazione, Ø 1,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

377. *Coppia di bottoni*
filigrana d'argento con granulazione, Ø 1,7 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

378. *Coppia di bottoni*
filigrana d'argento con granulazione, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

379. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e turchesi, Ø 1,3 cm, provenienza Ozieri, Cagliari, collezione Cocco.

380. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 1,2 cm, provenienza Ozieri, Cagliari, collezione Cocco.

381. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e turchesi, Ø 1,4 cm, provenienza Ozieri, Cagliari, collezione Cocco.

382. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e turchesi, Ø 1,3 cm, provenienza Campidano, Cagliari, collezione Cocco.

383. *Coppia di bottoni*
lamina d'oro e corallo, Ø 1,1 cm, provenienza Ozieri, Cagliari, collezione Cocco.

384. *Coppia di bottoni*
lamina d'oro traforata, granulazione e granati, Ø 1,5 cm, provenienza Sulcis, Cagliari, collezione Cocco.

385. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granati, Ø 1,2 cm, provenienza Ozieri, Cagliari, collezione Cocco.

386. *Coppia di bottoni*
filigrana d'oro con granulazione, Ø 1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

387. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 1,8 cm, provenienza Nuoro, Cagliari, collezione Cocco.

388. *Coppia di bottoni*
filigrana d'oro con granulazione, Ø 2 cm, provenienza Iglesias, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

389. *Coppia di bottoni*
filigrana d'oro con granulazione, Ø 1 cm, provenienza Campidano, Cagliari, collezione Cocco.

390. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granati, Ø 1,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

391. *Coppia di bottoni*
piastra e filigrana d'oro, granulazione, Ø 2,1 cm, provenienza Sulcis, Cagliari, collezione Cocco.



392



392a

392. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione
e pasta vitrea, Ø 4,2 cm, provenienza Ozieri,
Cagliari, collezione Cocco.

393. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea,
Ø 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita
e delle Tradizioni Popolari Sarde.



393



393a



394



395



396



397



398

394. *Coppia di bottoni*
piastra e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 3,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
All'interno dei bottoni sono stati inseriti dei piccoli semi (solitamente erano adoperati quelli di finocchio) che producono un leggero suono.

395. *Coppia di bottoni*
lamina d'oro, granulazione e turchese, Ø 2,7 cm, provenienza Nuoro, Cagliari, collezione Cocco.
All'interno dei bottoni sono stati inseriti dei piccoli semi che producono un leggero suono.

396. *Coppia di bottoni*
piastra e filigrana d'oro, granulazione, Ø 3,2 cm, provenienza Nuoro, Cagliari, collezione Cocco.

397. *Coppia di bottoni*
piastra e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 4,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

398. *Coppia di bottoni*
piastra e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 5 cm, Cagliari, collezione Cocco.
Questa tipologia di bottone, costituita da una calotta inferiore semisferica e da una superiore conica, è denominata "a pigna" o "alla nuorese", poiché ha un'area di diffusione circoscritta alla zona del nuorese.

399. Abito festivo di Ollolai
(foto Chiara Samugheo, 1985).
La camicia è chiusa al collo da due grossi bottoni "a pigna".

399





400a



400

400. *Coppia di bottoni*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e pasta vitrea, Ø 5,5 cm, provenienza Campidano, Cagliari, collezione Cocco.
Questa tipologia di bottone è costituita da una calotta inferiore realizzata in filigrana "a giorno" e da una calotta superiore in lamina liscia ricoperta di filigrana "a notte", avvolta a spirale dall'alto verso il basso. Sulla filigrana sono poi applicate decorazioni in lamina incisa a bulino o a granulazione.

401. *Bottone*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granato, Ø 5,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.



401



401a

o d'altro metallo, a seconda della diversa condizione delle persone».[93]
Bottoni ottenuti da monete d'argento erano usati ad Aritzo, Meana Sardo, Iglesias e in altri centri per chiudere sul davanti il giubbetto maschile. Tre bottoni a piastra, ottenuti da monete (Vittorio Emanuele II, 1863), sono stati raccolti ad Aritzo per la Mostra del 1911 e sono conservati nel Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma,[94] unitamente a 12 bottoni a piastra per il panciotto maschile di Meana Sardo.[95]
L'uso dei bottoni è documentato anche per chiudere l'apertura posteriore del giubbetto femminile della donna benestante di Quartu Sant'Elena. Sopra il corsetto, scrive Emma Calderini, viene indossato «un elegante giubboncino, generalmente di velluto nero, corto alla vita, aperto davanti, con maniche fino al gomito. È bordato tutto intorno e alle piccole finte tasche, di alto gallone d'oro. Dietro e in basso ha un'apertura di circa quindici centim., orlata di gallone d'oro e ornata di tre bottoni d'oro per parte».[96]
In un articolo pubblicato ne *La Nuova Sardegna* (11-12 febbraio 1911), commentando cinque costumi che erano stati prescelti per l'Esposizione di Roma dello stesso anno,[97] Renzo Larco descrive la grande varietà dei bottoni realizzati dagli orafi sardi: «I bottoni che le donne bonesi portano infilati alle asole delle maniche squadrate sono d'argento filogranato. Sono ricchissimi e grossi; i più grossi che si usino in Sardegna … I bottoni variano moltissimo da paese a paese. Grossissimi e molto ricchi … a Bono, a Fonni diventano microscopici e son lavorati con una grazia da ricamo. Questi bottoni danno sviluppo ad una delle più curiose industrie paesane. Nelle borgate maggiori si vede sempre dentro a una piccola bottega qualche sardo in casacca di pelle, con una barba scabra in viso e un occhio che pare torvo quando guarda e che s'intenerisce nelle minuzie di una opera fine, come succede in tutti gli artisti; si vedono spesso, dicevo, questi sardi seduti ad un deschetto, intenti a torcere con le pinze dei fili tremuli e lucenti d'argento e a saldare l'une con l'altre le spirali composte. È una scena che noi non siamo abituati a vedere nei nostri paesi».[98]
In realtà i bottoni in filigrana di più grosse dimensioni che si conoscono non sono quelli di Bono, ma quelli usati a Ittiri per la bottoniera del giubbetto femminile (*corittu*).

402. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione, carta stagnola e scaramazze, 8,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

403. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione, carta stagnola, scaramazze e pasta vitrea, 8,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

404. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione, carta stagnola, scaramazze e pasta vitrea, 8,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

Spille
La spilla ha area di diffusione abbastanza vasta. Conosce diversa utilizzazione a seconda delle località; a volte ferma il copricapo a benda, a volte trattiene lo scialle, altre volte ancora fissa, in determinate posizioni sul petto, altri gioielli. Anche la forma è diversa a seconda dei centri. Nella Trexenta, riferisce Cabiddu, «la donna … porta in testa per fermare e mantenere … il cosidetto "muncadori mannu" … uno spillone d'oro detto in dialetto trexentese "sa broscia"».[99] In Ogliastra fa «parte del costume anche la spilla lustrino a palma … Serve a trattenere lo scialle, il fazzoletto, la benda, oltreché in Ogliastra, anche nel Nuorese, nell'Oristanese e nelle Baronie. La si chiama lustrino perché le parti opache fanno risaltare le lastre gialle e lucide».[100] Ad Oliena questa particolare spilla a forma di fiore stilizzato viene denominata *s'ispilla*. Un esemplare di questo gioiello, proveniente da Samugheo ed eseguito in metallo dorato, fa parte della raccolta di oreficeria sarda del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.[101]
«Altri tipi di spilla presenti nelle fogge di vestiario festivo di taluni centri logudoresi realizzati in lamina d'oro sono talvolta esito di produzioni in serie già a livello industriale e non opera di artigiani sardi; così le spille a losanga in lamina stampata e con pietre policrome incastonate dell'abbigliamento femminile da festa ittirese che alla funzione decorativa uniscono quella altrettanto importante di sostegno in modo che la lunga catena d'oro con pendente assuma sul petto la forma di una "M"».[102]
A Quartu Sant'Elena «il gioiello più "alto" è certamente la spilla da testa (*s'agull'e conca)* a forma di margherita in filigrana d'oro, di varia grandezza, che si utilizza come fermaglio sopra il velo e il fazzoletto da testa o anche, talvolta, sullo scialle. Alcune testimonianze parlano anche di una margherita senza il gambo e qualche altro riporta una forma assimilabile ad un cuore anziché ad una margherita».[103]
La margherita ha corolla in filigrana con al centro una grossa pietra rossa con cerchi concentrici di scaramazze e numerosissimi petali in lamina opaca lavorata a bulino; il gambo è in filigrana mentre le foglie sono in lamina come i petali.
Le spille da petto prendono genericamente il nome di *bròscia*.
A Cagliari una spilla d'oro tiene fermi e incrociati sul petto i lembi del fazzoletto della venditrice di pane: «Un fazzoletto di seta operata e frangiata copre le spalle e si incrocia sul seno, ove è fermata da una bella spilla d'oro»[104] denominata *sa margherita*, mentre a Quartu Sant'Elena è indicata come "spilla margherita" (*ispilla margherita*).
La spilla come accessorio del vestiario femminile è presente anche a Bono e a Bottida dove sopra il fazzoletto bianco di forma quadrata piegato a triangolo, con i vertici legati dietro la nuca con nodi (*muccadore*), le donne indossano una benda di lino bianco (*tiadzola*),


402a


402


403


404


405


407


406


408

405. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, scaramazze e vetro colorato, 11 cm, Cagliari, collezione Cocco.

406. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, scaramazze e ametista, 9,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

407. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione, scaramazze e vetro colorato, 9 cm, collezione privata.

408. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, scaramazze e vetro colorato, 11 cm, Cagliari, collezione Cocco.


408a



409a



409



410



411



412



413

409. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, scaramazze
e vetro colorato, 10,5 cm, collezione privata.

410. *Spilla*
piastra e filo d'oro, 8,8 cm, collezione privata.

411. *Spilla*
piastra e filo d'oro, 5,5 cm, collezione privata.

Questa tipologia di spilla è detta "a lustrino"; le parti in piastra d'oro rilucono rendendo il gioiello particolarmente brillante.

412. *Spilla*
piastra d'argento traforata, 6 cm, collezione privata.

413. *Spilla*
piastra d'argento traforata e vetro colorato, 6,2 cm, collezione privata.



413a


414


415


416


418


419


418a

appuntata prima sul lato sinistro e poi fatta passare intorno al capo, sulla cui sommità viene tenuta ferma da due spille (*agudzas*).
Viceversa le spille non sono documentate nelle tavole di Simone Manca di Mores, in cui sono rappresentate fogge del vestiario femminile di Bono.[105]
Enrico Costa nota la presenza della spilla, usata per fermare il copricapo, nell'abbigliamento festivo femminile del Campidano e delle donne di Cabras in particolare: «Ultimo indumento caratteristico delle campidanesi in genere, come delle cabrarisse [donne di Cabras], è un ampio fazzoletto a fondo color marrone, con largo bordo grigio tempestato a fiorami di colori vivi, impressi a stampa. Siffatto fazzoletto-manto (*su muccadori tanau*) viene assicurato in testa con una spilla, e scende svolazzante sulla persona per una lunghezza di oltre un metro».[106]

Anche a Iglesias le donne di condizione elevata portano nell'abito di gala, sul petto, un grosso fermaglio d'oro.[107]
A Ittiri le spille da petto sono denominate *fremmaglios*, mentre a Ovodda il termine *fermagliu* indica una spilla d'argento, *de prata*, che si appunta sulla camicia della donna; a Orosei la spilla usata sul petto è *su vermagliu*, mentre quella usata per tenere il copricapo (sia per il velo che per *su mucatore*) viene denominata *ispilla 'e conca*.
In conclusione la spilla è l'accessorio del vestiario femminile festivo presente in gran parte dell'isola, pur nella diversità della forma e dei modi di utilizzazione; nella maggior parte questo gioiello appare realizzato in oro mentre solo in qualche centro dell'interno – quale ad esempio Ovodda – risulta impiegato l'argento.


420


421


417


417a

414. *Spilla*
piastra e filo d'oro, 6,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

415. *Spilla*
piastra, filo e filigrana d'oro, 7,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

416. *Spilla*
piastra, filo e filigrana d'oro, 7,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

417. *Spilla*
piastra, filo e filigrana d'oro, 7,7 cm, provenienza Iglesias, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

418. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granato, Ø 4,8 cm, collezione privata.

419. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granato, Ø 5 cm, collezione privata.

420. *Spilla*
lamina e filigrana d'oro, granulazione e granato, 19 cm, Cagliari, collezione Cocco.

421. *Spilla*
filigrana d'argento con granulazione, 9,2 cm, Cagliari, collezione Piloni.



422



423



424



425



426



427

422. *Spilla*
lamina d'oro e pasta vitrea, 5,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

423. *Spilla*
lamina d'oro e pasta vitrea, 5,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

424. *Spilla*
lamina d'oro e pasta vitrea, 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

425. *Spilla*
filo d'argento e pasta vitrea, 4,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

426. *Spilla*
lamina e filo d'oro, vetro colorato, 5,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

427. *Spilla*
lamina e filo d'oro, vetro colorato, 4,7 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

428. *Spilla*
lamina d'oro e d'argento, vetro colorato, 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



428



428a

Note

1. G. Angioni 1982, p. 6.
2. C. Vecellio 1589.
3. F. Braudel 1977, vol. I, p. 282.
4. Sull'abbigliamento sardo è reperibile una ricca bibliografia che in questo testo non è possibile riportare e perciò si rimanda a quella inserita nei lavori di: G. Carta Mantiglia 1979; P. Piquereddu 1987; G. Carta Mantiglia 1997; F. Orlando 1998, *Colucci*; *Costumi* 2003.
5. A. Tavera 1987, p. 154.
6. A. Tavera 1987, pp. 153-154.
7. G. Carta Mantiglia 1993; G. Carta Mantiglia 2003.
8. B. Caltagirone 1994, p. 53.
9. G.U. Arata, G. Biasi 1935, pp. 27-28.
10. Documenti d'archivio per lo studio del vestiario sardo sono stati utilizzati in questi ultimi anni da: G. Pes 1998; F. Orlando 1998, *Colucci*; G. Carta Mantiglia 2003.
11. Biblioteca Universitaria di Sassari (BUS), mss. 1177/95.
12. Archivio di Stato di Sassari (ASS), *Atti notarili originali*, Notaio D. Lai Roggio, b. 1, vol. 3, doc. 37.
13. F. Alziator 1963, *Cominotti*, tav. IV.
14. ASS cit., b. 2, vol. 4, doc. 136.
15. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
16. ASS cit., b. 1, vol. 1, doc. 18.
17. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
18. ASS cit., b. 1, vol. 1, doc. 18.
19. ASS cit., b. 2, vol. 5, doc. 53.
20. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
21. ASS cit., b. 1, vol. 2, doc. 64.
22. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
23. ASS cit., b. 1, vol. 1, doc. 18.
24. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
25. ASS cit., b. 1, vol. 2, doc. 43.
26. ASS cit., b. 2, vol. 4, doc. 136.
27. ASS cit., b. 1, vol. 2, doc. 64.
28. Si tratta di un testamento orale, mancante di quel nucleo formale e sostanziale necessario perché possa ravvisarsi un'autentica disposizione testamentaria. Oggi sopresso, un tempo invece molto diffuso.
29. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 32.
30. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 66.
31. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 96.
32. ASS cit., b. 1, vol. 2, doc. 43.
33. ASS cit., b. 1, vol. 3, doc. 37.
34. ASS cit., b. 2, vol. 4, doc. 7.
35. P. Corrias Dessì 1990, p. 219; F. Orlando 1998, *Colucci*, p. 100.
36. J. Fuos (1780) 2000, p. 202.
37. J. Fuos (1780) 2000, p. 118.
38. J. Fuos (1780) 2000, p. 229.
39. V. Angius 1833-56, vol. I, 1834, s.v. *Alghero*, p. 216.
40. ASS, *Fondo Atti notarili originali. Tappa di Alghero*, Notaio G. Zaccarias, b. 2, fasc. 2.
41. ASS cit., b. 2, fasc. 2.
42. ASS cit., b. 2, fasc. 2, H 30.
43. ASS cit., b. 3, fasc. 34.
44. ASS cit., b. 4, fasc. 50.
45. W.H. Smyth (1828) 1998, p. 163.
46. W.H. Smyth (1828) 1998, p. 164.
47. W.H. Smyth (1828) 1998, pp. 165-166.
48. V. Angius 1833-56.
49. V. Angius 1833-56, vol. VIII, 1841, s.v. *Isili*, p. 528.
50. V. Angius 1833-56, vol. XV, 1847, s.v. *Pula*, pp. 774-775.
51. V. Angius 1833-56, vol. XX, 1850, s.v. *Tiesi*, pp. 934-935.
52. V. Angius 1833-56, vol. XX, 1850, s.v. *Tissi*, pp. 979-980.
53. A. de La Marmora (1839) 1926-28, p. 184.
54. A. Bresciani (1850) 2001, pp. 317-318.
55. A. Bresciani (1850) 2001, p. 318.
56. A. Boullier 1865.
57. E. Roissard de Bellet 1884, p. 76.
58. E. Roissard de Bellet 1884, pp.76-77.
59. F. Cetti (1774-77) 2000, pp. 96-97.
60. F. Gemelli 1776, p. 315.
61. M. Madao 1792, p. 128.
62. T. Napoli 1814, pp. 49-50, note.
63. C. de Saint-Severin 1827, p. 156.
64. A. de La Marmora (1839) 1926-28, pp. 208-210.
65. A. Bresciani (1850) 2001, p. 281.
66. ASS, *Tappa di Sassari*, Notaio G. Guiso Muru, b. 1, vol. 1, cc. 205-207.
67. V. Angius 1833-56, vol. XII, 1843, s.v. *Nuraminis*, p. 754; vol. XIII, 1845, s.v. *Orani*, p. 203; vol. XXIII, 1853, s.v. *Tres-Nuraghes*, p. 244.
68. G. Spano 1864, pp. 149-151.
69. G. Carta Mantiglia 1979, pp. 60-62.
70. A. de La Marmora (1839) 1926-28, pp. 215-218.
71. A. Bresciani (1850) 2001, p. 284.
72. Per la storia dei cappottari greci vedi: S. Pira 1993, pp. 21-29.
73. F. Alziator 1963, *Luzzietti*.
74. C. Corbetta 1877, pp. 65-66.
75. H. von Maltzan (1869) 1886, p. 77.
76. *Il Buonumore*, a. IV, n. 13, 8 aprile 1878.
77. Scrive F. Corona (1902, p. 68), che a Lanusei «le donne portano in testa una specie di scialletto quadrato di panno scarlatto, con bordi di seta azzurra, assicurato sotto alla gola da una catenella d'argento o di metallo; R. Larco 1934, p. 171: «E le spose di Lanusei dispongono intorno al capo la pezzuola quadrata, dal centro scarlatto, con l'alta balza, intorno intorno, di raso nero. I lembi che aderiscono alle guance sono trattenute dai ganci in forma di cuore e dalla catenella d'argento, che recinge il mento come un sottogola militaresco».
78. G.U. Arata, G. Biasi 1935, pp. 16-17.
79. E. Calderini 1934, p. 118.
80. *L'ornamento prezioso* 1986, tav. 41, figg. 215, 216, 217.
81. E. Calderini 1934, pp. 123-124, fig. 193.
82. E. Calderini 1934, p. 120, fig. 185.
83. G. Cabiddu 1965, pp. 430-431.
84. A. Tavera 1987, p. 160.
85. D. Mameli 1965, p. 206.
86. G. Cabiddu 1965, p. 430.
87. *L'ornamento prezioso* 1986, tav. 41, fig. 218. Il comm. Giovanni Mura Agus collaborò con Lamberto Loria alla raccolta degli oggetti del centro Sardegna per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911, come scrive lo stesso Loria nella rivista *Lares* (1912, p. 17): «In Sardegna il prof. Domenico Lovisato mi fu largo d'aiuti e consigli; ma chi mi mise in grado di incominciare proficuamente il mio lavoro fu l'Onorevole Cocco Ortu, allora ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio, il quale mi raccomandò caldamente a un suo amico d'infanzia, il Comm. Giovanni Mura Agus di Meanasardo, per mezzo del quale conobbi il Dott. Luigi Caocci di Aritzo e l'Avv. Antonio Costa di Sorgono; a tutti questi egregi, ai quali si deve la raccolta della Barbagia, vadano i miei più sentiti ringraziamenti». La raccolta degli oggetti del settentrione dell'isola venne fatta da Gavino Clemente.
88. A. Tavera 1987, pp. 160-161.
89. A. Tavera 1982, pp. 170-171; A. Tavera 1987, pp. 159-160.
90. G.U. Arata, G. Biasi 1935, p. 30.
91. J. Fuos (1780) 2000, p. 236.
92. A. Bresciani (1850) 2001, p. 277.
93. F. de Rosa (1899) 2003, p. 92.
94. *L'ornamento prezioso* 1986, tav. 40, fig. 210.
95. *L'ornamento prezioso* 1986, tav. 40, fig. 213.
96. E. Calderini 1934, pp. 118-119, fig. 182.
97. Abito da lutto di Fonni; abito di gala di Bono; abito da lutto di Ploaghe; abito da ragazza di Desulo e abito da festa di Ploaghe. Le fotografie erano state pubblicate nel giornale *La Vita*. In realtà i costumi acquistati da Gavino Clemente, su incarico di Lamberto Loria, per la Mostra di Etnografia Italiana di Roma del 1911, erano 34 complessivamente, dei quali 21 femminili (15 da festa, 4 da lavoro) e 13 maschili. I paesi erano Osilo, Bitti, Sarule, Orani, Ollolai, Gavoi, Bono, Fonni, Sennori, Ploaghe, Iglesias, Nuoro, Oliena, Orosei, Dorgali, Orgosolo, Tiesi (Thiesi), Milis. In una lettera inviata a Lamberto Loria il 2 marzo 1911, Gavino Clemente, oltre a fornire l'elenco dei costumi ordinati, chiarisce quali erano stati i criteri della scelta: «Unisco alla presente la nota dei Costumi che ho ordinato per suo conto più da tempo, essi sono i più importanti dell'Isola e creda pure, ho dovuto e devo ancora faticare per ottenere quello che mi sono prefisso, di completi nel momento ne ho pochi e ciò pel continuo rifiuto di pezzi non conforme alla mia raccomandazione e perché ogni Costume è eseguito da diverse persone, i grembiali, i corsetti, i busti e le loro guarnizioni mi fanno tribolare non poco, certi Costumi li ho dovuti cambiare totalmente inspirandomi sempre all'antico, Osilo, Sennori, e Ploaghe sono riusciti splendidi e mettendoli al confronto con i moderni nulla hanno a che fare. Gli stessi del paese ne sono entusiasti e forse riuscirò a far riprendere il loro primitivo carattere».
98. R. Larco 1911.
99. G. Cabiddu 1965, p. 448.
100. S. Cambosu 1956.
101. Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari di Roma, Raccolta A. Costa (1910).
102. A. Tavera 1987, p. 161.
103. *I costumi di Quartu* 1993, p. 105.
104. E. Calderini 1934, p. 116, fig. 176.
105. L. Piloni, E. Putzulu 1976, tav. XI.
106. E. Costa 1913, p. 244.
107. E. Calderini 1934, p. 117, fig. 178.



Gli ornamenti del corpo

Antonio Tavera

È ancora aperta la discussione se alla gioielleria popolare sarda sia da riconoscere origine ed evoluzione propria e indipendente, ovvero, secondo altre teorie, se tale produzione sia da collocare, pur attribuendole connotazioni proprie, in un più ampio panorama europeo. In questa sede è forse opportuno dare più essenziali informazioni sulla produzione dell'artigianato orafo tradizionale della Sardegna e, in particolare, sui manufatti che con regolarità compaiono a completamento del vestiario popolare sardo.
Questo corredo di preziosi, caratterizzato da una sostanziale omogeneità tipologica a livello delle singole comunità isolane e non raramente in ambito areale, si è soliti, per comodità di discorso, suddividerlo in grandi categorie al fine di fornirne un panorama accessibile anche all'osservatore comune interessato ad una sia pur sommaria conoscenza del complesso sistema dell'abbigliamento popolare tradizionale, che notoriamente, almeno per l'osservatore comune, rappresenta uno degli aspetti della cultura materiale dell'isola più immediatamente percepito dai non sardi.
In questa ottica ci si limiterà ad analizzare qui di seguito una particolare tipologia di manufatti di gioielleria legati all'abbigliamento popolare, pur se non strettamente di corredo al vestiario, ma con il compito specifico di ornamento della persona, e della donna in particolare, tralasciando invece gli altri manufatti più direttamente collegati coll'abbigliamento festivo, del quale si configurano come componenti complementari e fondamentali allo stesso tempo.

Anelli

Fra i gioielli di ornamento femminile l'anello è quello più diffuso e si ritrova realizzato con diverse tecniche sia in oro che in argento.
Francesco de Rosa ricorda che le donne galluresi possedevano diversi anelli d'oro; molte addirittura ne avevano a dozzine.[1]

429 429. Federico Melis, *Sposa antica* (particolare), 1930
terraglia dipinta e invetriata, Cagliari, Rettorato dell'Università.

A Orosei e nel Nuorese sono diffusi gli anelli con incastonata una corniola incisa e lavorata a intaglio.
Nell'inventario *post mortem* di Maria Mariani Iuganti di Sassari, redatto il 27 aprile del 1703, compare un anello d'oro con cerchio costituito da tre fili d'oro paralleli, dei quali quello centrale ritorto e i laterali lisci, portante sul castone un cuore anch'esso d'oro così descritto: «*Sortija de oro con sus hilos el de medio torcido y los otros lisos, con un corazon de oro que en vulgar se dize arricordo*».[2]
Le pietre, incastonate generalmente con tecnica "a notte", sono raramente preziose, spesso semipreziose (quale ad esempio il granato) e frequentemente imitazioni in pasta di vetro colorata con ossidi.
Spesso la colorazione della pietra è ottenuta collocando sotto essa, sul fondo dell'incastonatura, lamine colorate.
Le tecniche d'incastonatura più diffuse sono quelle a dentelli ripiegati e a bordi ribattuti sulla pietra incastonata.
Assai frequente, in occasione della cerimonia del fidanzamento, è il dono alla futura sposa di un particolare tipo di anello conosciuto come *maninfide*, con raffigurazione sul castone di due mani che si stringono; questo anello, che raffigura la *dextrarum iunctio*, era molto diffuso già in età romana. Lo stesso simbolo, come ricorda anche Annabella Rossi, si ritrova nell'oreficeria rinascimentale fiorentina e nell'Europa occidentale in genere, a partire dal XVII secolo.[3] Questo, insieme ad altri che portano incastonate turchesi e una pietra di natura imprecisata, è presente nell'inventario *post mortem* di Anna de lo Maistro di Sassari dell'11 settembre 1563: «*Battor aneddos de oro ço est duas turquesas minores et unu cun una atera pedra et iss'ateru senza pedra qui est sa manu et sa fide*».[4]
L'anello viene menzionato anche da Vittorio Angius il quale, descrivendo le usanze nuziali galluresi, sostiene che, al momento della celebrazione delle nozze, lo sposo infilava nel dito della sposa il *man'e fidi* (mano e fede), oppure un altro tipo di anello, *arregoldu* (ricordo), consistente in un «semplice cerchietto d'argento con la forma d'un cuoricino, nel quale è incastrata o una gemma rossa, o un granello di corallo».[5]
Diffusione pansarda ha anche l'anello a castone piatto portante, incise sulla piastra, o la lettera "R" (ricordo),


430


431


432


433


438


439


440


441


434


435


436


437


442


443


444


445

430. *Anello*
con cammeo in conchiglia incastonato in oro, Ø 2,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

431. *Anello*
con cammeo in conchiglia incastonato in oro con granulazione, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

432. *Anello "a sigillo"*
giaietto inciso raffigurante un profilo classico, incastonato in oro, Ø 2,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

433. *Anello*
con cammeo in conchiglia incastonato in oro, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

434. *Anello*
con opercolo di gasteropode marino del genere *Turbo rugosus* ("occhio di Santa Lucia") incastonato in argento, Ø 1,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

435. *Anello*
con opercolo di gasteropode marino del genere *Turbo rugosus* ("occhio di Santa Lucia") incastonato in oro con granulazione, Ø 1,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

436. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un profilo classico, incastonata in oro, Ø 1,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

437. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un profilo classico, incastonata in oro, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

438. *Anello*
con cammeo in corallo incastonato in oro, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

439. *Anello*
con cammeo in corallo incastonato in oro e due castoni laterali in pasta vitrea, Ø 2,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

440. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un uccello, incastonata in oro con granulazione, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

441. *Anello*
con cammeo in corallo incastonato in oro, Ø 1,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

442. *Anello*
con cammeo in corallo incastonato in oro, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

443. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un profilo classico, incastonata in oro, Ø 2,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

444. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un profilo classico, incastonata in oro, Ø 1,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

445. *Anello "a sigillo"*
con corniola incisa raffigurante un profilo classico, incastonata in oro, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

oppure le iniziali del donatore. Questo tipo di anello (*aneddu 'e prancia*, *aneddu de mazzette*, *aneddu 'e vassa*), in alcuni centri, veniva regalato dal marito alla sposa nel giorno del matrimonio.
In Gallura, secondo la testimonianza di Maria Azara, questo tipo di anello era, al contrario, l'anello del fidanzamento, dal momento che per il fidanzato era «obbligo regalare un anello d'oro con le iniziali incise, *l'aneddu di la fidi*. Spesso, infatti, per esprimere che Tizio si è fidanzato con Caia, si dice semplicemente che *l'ha datu l'aneddu*».[6]
Questa confusione di termini per indicare i due anelli, l'uno per il fidanzamento e l'altro per il matrimonio, è stata messa in evidenza dal folklorista Raffaele Corso nel 1929: «L'anello delle nozze è diverso da quello della promessa o del fidanzamento; ma chi volesse, oggi, rilevarne la differenza (un cerchietto d'oro, un tempo anche d'argento, il primo; un anello con gemma, l'altro), si troverebbe di fronte ad una grande confusione di costumanze e di nomi; perché spesso l'anello nuziale è chiamato con quegli stessi termini che nelle passate età erano riservati all'anello della promessa. Così, quando si dice *fede* o *manafede* si designa comunemente l'anello che l'uomo dà alla donna nella celebrazione del matrimonio; mentre dovrebbe intendersi quello con cui si solennizza la promessa (fidem dare), la quale, spesso, è avvalorata dal rito dell'unione delle destre tra i fidanzati … La fede si porta nell'anulare della mano sinistra, detto perciò anche "dito d'oro" o "del cuore", perché, secondo la vecchia credenza, si ritiene abbia una vena in corrispondenza con cuore».[7] In alcuni paesi della Germania e dell'Europa centrale, all'anulare della mano sinistra si portava l'anello di fidanzamento, mentre quello delle nozze si infilava all'anulare della mano destra. Questa usanza, secondo Raffaele Corso, era praticata anche in Italia dal momento che nel Concilio provinciale di Milano del 1576 viene condannata: «*Non dextrae, sed sinistrae manus sponsae digitus induatur anulo nuptiali*».[8]
Ancora dono del marito alla sposa, ad Oliena, è l'anello del tipo noto come "a giardinetto" (*aneddu giogàu*) mentre, ad Orgosolo, il corrispondente gioiello (*aneddu 'e punta*) viene regalato dall'uomo in occasione della cerimonia di fidanzamento. Gli anelli delle donne appartenenti alle classi più abbienti avevano incastonate 12 pietre policrome (*aneddu 'e doichi predas*). Ad Ollolai, nel giorno delle nozze, la madre dello sposo regalava alla nuora un anello (*diamante*) con pietra incastonata di vario colore: rossa (*perda 'e inu*), verde (*perda virde*) o granato (*perda granata*); al figlio primogenito era invece donato un anello con più pietre incastonate. Per il paese di Ollolai è infine documentata la diffusione di un anello con incastonata una rappresentazione di *manufica* in corallo rosso. Per quanto attiene alla dotazione di anelli della donna orgolese è da notare che l'anello "a giardinetto" (*aneddu 'e punta*) e quello con castone a piastra inciso (*aneddu de mazzette*) venivano regalati dallo sposo alla donna al momento del matrimonio. Altri anelli venivano, infine, donati dai padrini ai neonati in occasione del battesimo;


446


447


448


449


454


455


456


457


450


451


452


453


458


459


460


461


450a

446. *Anello "a piastra"*
in oro, con castone porta veleno apribile e iniziali "GM" incise a bulino, Ø 2,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

447. *Anello "a piastra"*
in oro, con iniziali "MT" incise a bulino, Ø 2 cm, provenienza Bitti, Santuario della Madonna del Miracolo, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
Questo tipo di anello in alcuni centri della Sardegna veniva regalato dal marito (le iniziali incise sono le sue) alla sposa nel giorno delle nozze, ed era denominato *aneddu 'e prancia, aneddu 'e vassa, aneddu de mazzette.*

448. *Anello "a piastra"*
in oro, con iniziali "CP" incise a bulino, Ø 1,9 cm, provenienza Bitti, Santuario della Madonna del Miracolo, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

449. *Anello "a piastra"*
in oro, con castone partito in due da una linea diagonale, raffigurante da una parte un fiore inciso con al centro una pietra rossa incastonata, e dall'altra le iniziali "PF" incise a bulino, Ø 2,2 cm, provenienza Bitti, Santuario della Madonna del Miracolo, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

450. *Anello*
in oro, con scaramazze e castone in pasta vitrea, Ø 2,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

451. *Anello da fidanzamento*
in oro, con due cuori congiunti, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

452. *Anello da fidanzamento*
in oro, con cuori e sferette in oro applicati e castone centrale raffigurante due cuori congiunti a rilievo, Ø 2,2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

453. *Anello da fidanzamento*
in oro, con castone raffigurante due cuori congiunti in oro su un fondo in smalto, Ø 1,9 cm, Cagliari, collezione Cocco.

454. *Anello nuziale*
castone in oro, con chiave in oro a rilievo e una perla di fiume applicata, Ø 2,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.
La chiave, raffigurata sull'anello donato alla sposa, era simbolo delle virtù domestiche e del buon governo della casa.

455. *Anello da fidanzamento*
in oro, con raffigurazione di due mani che si stringono (*maninfide*), Ø 2,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

456. *Anello nuziale "a fascia"*
in oro, con applicazioni in filo ritorto e granulazione, Ø 2,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

457. *Anello nuziale "a fascia"*
in oro, con granulazione, Ø 2,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

458. *Anello "a fascia"*
in argento, con tre castoni in pasta vitrea, Ø 2,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

459. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con castone centrale in vetro trasparente circondato da una corona di castoni in vetro colorato, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

460. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con castone centrale in pasta vitrea blu circondato da una doppia corona di castoni in pasta vitrea policroma, Ø 2,1 cm, provenienza Orgosolo, Seneghe, collezione privata.

461. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in metallo, con castone centrale in pasta vitrea circondato da una corona di castoni in vetro colorato, Ø 2,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
A seconda delle località questo anello veniva donato alla fidanzata o alla sposa; ad Orgosolo era dono dello sposo e veniva chiamato *aneddu de punta*. Il diverso numero delle pietre, compreso tra sei e dodici, era indicativo della classe sociale di appartenenza.


461a


462


463


464


465


470


471


472


473


466


467


468


469


474


475


476


477


464a

462. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con castone centrale in pasta vitrea blu circondato da una corona di castoni in pasta vitrea, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

463. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con granato centrale incastonato circondato da una corona di granati, Ø 2,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

464. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con castone centrale in vetro rosso incorniciato da un cordoncino in filo d'oro ritorto e circondato da una corona di castoni di vetri trasparenti, Ø 2,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

465. *Anello da fidanzamento e nuziale*
in oro, con castone centrale in vetro rosso circondato da una corona di castoni in vetro trasparente e paste vitree, Ø 2,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

466. *Anello da fidanzamento e nuziale*
rosone in oro, granato centrale incastonato e corona di piccoli granati, Ø 2 cm, collezione privata.

467. *Anello da fidanzamento e nuziale*
rosone in oro e pasta vitrea, Ø 1,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

468. *Anello*
rosone cuoriforme in oro, con pasta vitrea azzurra incastonata al centro e corona di castoni di vetri colorati, Ø 2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

469. *Anello*
rosone in lamina d'oro traforata "a notte", Ø 2,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

470. *Anello*
in lamina e tubolare d'oro vuoto stampati e incisi a bulino, Ø 2 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

471. *Anello*
in oro bianco e giallo, con castone centrale ovale in granato, Ø 2 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

472. *Anello*
in oro a stampo, con castone centrale ovale in ceramica dipinta con smalti policromi, raffigurante la Madonna con Bambino, Ø 2,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

473. *Anello*
in oro, con castone centrale ovale in ceramica dipinta con smalti policromi, raffigurante la Madonna con Bambino, Ø 2,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

474. *Anello*
in argento e pasta vitrea azzurra, Ø 2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

475. *Anello*
in oro, con vetro verde sfaccettato e incastonato con cornice alla base, Ø 2,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

476. *Anello*
in oro, con pietra verde scuro incastonata al centro e due piccoli granati laterali, Ø 2,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

477. *Anello*
in oro, con castone centrale in vetro, Ø 2 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

gli anelli più diffusi ad Orgosolo risultano però quelli con incastonati cammei di corallo (*caras de coraddu*) e con corniole intagliate (*sa corniola*).
A Bitti, oltre a *sa corniola*, *sa cara 'e coraddu* e *s'aneddu 'e vassa* è presente *s'aneddu a silluru*, di forma ovale o rettangolare, con incastonata una pietra di vetro di colore vario; normalmente veniva donato alla donna dal fidanzato, ma, negli ultimi tempi, anche dalla madrina.
Al sud dell'isola, nel Sarrabus, erano molto diffusi gli anelli in oro con pietre e coralli e quelli con castone a piastra con incisa una "R", di cui s'è fatto prima cenno; oltre la lettera "R", come ricorda Delia Mameli,[9] erano frequenti le decorazioni incise con il motivo della chiave, con chiaro riferimento al buon governo della casa; anche nella Trexenta l'anello era molto diffuso, ma la donna ne portava al massimo tre contemporaneamente. Nel Sarrabus, invece, il numero degli anelli da portare variava «da tre a sette (d'obbligo per le persone facoltose)».[10]
Dell'abbondanza di anelli, di cui facevano sfoggio le donne sarde nel Settecento, si ha la testimonianza di Joseph Fuos, per il quale non era raro vedere una contadina vestita con abiti di seta o di velluto guarniti con galloni dorati e argentati, e abbigliata «con una catena d'argento a quattro o cinque giri attorno al collo, e per lo meno una mezza dozzena di anelli alle dita».[11]
Anche molti autori dell'Ottocento hanno messo in evidenza questa abitudine; fra gli altri si possono ricordare

William Henry Smyth,[12] Alberto de La Marmora,[13] Vittorio Angius[14] ed Eugène Roissard de Bellet.[15]
Il centro dove la presenza dell'anello è più massiccia, stando alle notizie fornite dal Bresciani, sarebbe Quartu Sant'Elena, le cui donne, per non rischiare la perdita di qualche anello, proteggono le dita con ditali o le legano con nastrini di seta: «Hanno tutte le dita stranamente inanellate fino a' nodelli, ed amano le gemme, le petruzze di diaspro, di sardonico, di lapis, d'agata, di smalto e di niello. E vedreste in quelle dita cammei e incisioni antiche di finissimo intaglio trovate ne' campi e negli scavi; ma il più nuovo si è che per non li perdere, massime in sulla danza, legano le quattro dita con cerchielli a ditale, e però non li possono aprire, o passan per essi dito per dito un nastrellino di seta rossa addoppiato in un fiocchetto d'oro. Di che piovon loro di mano que' fiocchi ogni volta che l'aprono, e riempiono il pugno se il serrano».[16]

A particolari anelli non manca poi il riconoscimento di poteri taumaturgici: Fara sostiene che nel territorio di Cagliari si trovasse «una pietra color di miele» che incastonata in un anello d'argento da portare al dito, mitigava i dolori dell'emicrania.[17]

L'uso dell'anello per curare l'emicrania è documentato anche in area oristanese, dove è conosciuto come *aneddu de sa meigannia* (emicrania). Questo gioiello può essere rappresentato da un anello d'argento o d'oro, con incastonato un corallo rosso o una piccola pietra non meglio precisata o, ancora, un piccolo occhio (*oghixeddu*), probabilmente un "occhio di Santa Lucia". I possessori di questi anelli non ne rifiutavano il prestito a chi ne avesse bisogno, il quale però lasciava come pegno un gioiello di valore. La regola di consegna di questo anello prevedeva che esso non venisse dato a mano del richiedente, ma che dovesse essere lasciato per terra in modo che, chi lo prendeva in prestito, lo raccogliesse; la restituzione osservava le stesse regole, chiaramente a ruoli invertiti.[18]

Pressoché sconosciuto l'uso maschile dell'anello; farebbero eccezione, secondo quanto riporta Gometz, i pescatori di Cagliari. «Soltanto a Cagliari si trovano tracce dell'uso dell'anello da parte dell'uomo, in particolare di una categoria di lavoratori, i pescatori. L'origine di questa usanza è senza dubbio legata al fatto che l'anello era ritenuto una specie di talismano contro le avversità dei venti e delle onde. È solitamente un grosso anello "a fascia", sormontato da una piastra quadrata, recante inciso o sbalzato un serpente; oppure tutto l'anello è a forma di serpente che fascia il dito: in questo caso la testa appare molto grossa e reca incastonati due piccoli rubini per occhi». Questo particolare anello «è comunissimo un po' presso tutti i popoli: ne sono stati ritrovati esemplari in molti scavi archeologici di epoche antichissime».[19]

Per il Settecento si ha, però, la testimonianza del tedesco Joseph Fuos, il quale sostiene che non solo le donne «portavano una mezza dozzena di anelli alle dita», ma i «contadini stessi [erano] parimenti riccamente guarniti di anelli, e di bottoni e catene d'argento».[20]

Scarsa diffusione pare abbia avuto il bracciale. A parte le informazioni che su quest'oggetto fornisce Grazia Deledda,[21] non si hanno notizie particolari circa la sua presenza in Sardegna; il motivo di questa scarsa diffusione sarebbe da ricercare, a giudizio di Pietrina Moretti, nel fatto che «i polsi delle camicie sono ornati di un ricco merletto e che le maniche dei giubbetti, solitamente lunghe, sono già adorne dai numerosi e grossi bottoni in filigrana d'oro o d'argento. Nei rari casi in cui questi requisiti vengono meno, come nel costume di Quartu Sant'Elena, fa la sua comparsa il braccialetto che trova allora la sua ragione d'essere, in quanto resta in evidenza».[22]

Eppure a questo particolare manufatto accenna Bresciani, sia pur di sfuggita, quando, descrivendo l'abbigliamento ricchissimo delle donne quartesi, afferma che esse «cerchiano i polsi … di braccialetti di lama grandinati di corniole, di spinelle e di malachita».[23]

In braccialetti femminili, oltre che in collane ed anelli, venivano incastonati anche l'opercolo del *Turbo rugosus* noto, come già detto, come "occhio di Santa Lucia". «Il turbo rugoso è provveduto di un opercolo calcareo, il quale pel suo bel colore rosso viene adoperato per incastrarlo in collane, in braccialetti ed in anelli. Il nostro volgo tiene in gran pregio questo opercolo, al quale dà il nome di Occhio di Santa Lucia».[24]

Orecchini

La tipologia dell'orecchino è assai vasta ed è presente in numerose fogge e varianti. Molto diffuso è il modello "a cerchio" in filo d'argento o d'oro, spesso con figura zoomorfa (cane o galletto) inscritta all'interno e fornito di un supporto per il collegamento di un pendente di corallo o pasta vitrea, da usare in abbinamento al vestiario cerimoniale o festivo. Notevole anche la diffusione del tipo a bottone ovale o circolare, in oro e con cammeo di corallo rosso e con pendente a goccia liscia o sfaccettata in corallo rosso, e con rappresentazione di *manufica*; a queste forme allungate, unitamente al colore rosso del corallo si è spesso attribuita valenza magico-apotropaica.

Il tipo di orecchino con pendente di corallo a goccia è presente in molti disegni di Nicola Tiole[25] e di Simone Manca di Mores.[26]

Paola Corrias Dessì è del parere che gli orecchini siano poco diffusi: «Tra i gioielli sardi non si ritrovano molti esemplari di orecchini e neanche le tavole ottocentesche del Cominotti e del Gonin consentono di indovinarne la presenza sotto gli scialli, i fazzoletti, le bende o le cuffie che caratterizzavano l'abbigliamento femminile. Non si può dire, dunque, se gli orecchini abbiano avuto in Sardegna, sino alla fine dell'Ottocento la stessa diffusione di altri monili, anche perché la tipologia documentata nelle collezioni non sembra denotare una particolare originalità».[27]

Sull'argomento interviene anche Benedetto Caltagirone, il quale sostiene invece che: «numerose sono le tipologie di orecchini usate tradizionalmente in Sardegna: è molto diffuso il modello "a cerchio" in filo d'oro o d'argento, a volte con una figurina zoomorfa al centro, in genere un galletto o un cagnolino; una variante presenta anche un lungo pendente appeso al cerchio».[28]

Sull'argomento è il caso di fare alcune elementari osservazioni, sia in merito alle fonti iconografiche, sia a quelle rappresentate dalle collezioni di reperti di gioielleria sarda.

Riguardo alle prime, nelle quali compare uno scarso numero di orecchini, è da osservare che questi gioielli erano quasi sempre coperti dal copricapo; le ricerche sul campo hanno dimostrato infatti che le donne li portavano regolarmente anche se non in vista, perciò il fatto che non risultino visibili non ne presuppone l'assenza.

Il fatto che nelle collezioni museali o nelle raccolte pubbliche e private gli orecchini siano scarsamente rappresentati costituisce non la prova della scarsa diffusione di questo gioiello, quanto piuttosto un limite delle raccolte stesse che sono il frutto non di una volontà documentaria generale dell'artigianato orafo tradizionale, ma l'esito di una scelta, di un gusto e di una particolare visione della cultura popolare che privilegiava – in termini di rappresentatività e quindi di immissione nelle raccolte – l'oggetto con caratteri di unicità, di difficile reperibilità e di conseguenza maggiormente prezioso in quanto raro, e pertanto di sicuro valore sotto l'aspetto economico; una caratteristica delle collezioni è data infatti dal valore economico dei reperti.[29]

A riprova di ciò si può portare ad esempio la raccolta di ex voto del santuario della Madonna del Miracolo di Gorofai a Bitti, acquisita al patrimonio dell'ISRE di Nuoro nel 1974. Si tratta di un complesso imponente di gioielli ex voto (1260), accumulatisi nel santuario (frequentatissimo ancora oggi) nel corso del tempo, continuamente alimentato dalle offerte dei pellegrini che vi accorrevano numerosi da tutta l'Isola e, in modo particolare, dalle aree del Nuorese e del settentrione della Sardegna. In questa collezione, formatasi spontaneamente e quindi senza i condizionamenti e i criteri di scelta che caratterizzano sempre le collezioni private, gli orecchini sono i reperti più numerosi presenti in una tipologia fortemente varia e articolata.

Che in Sardegna l'orecchino fosse gioiello di larghissima diffusione è ampiamente documentato, oltre che dalla raccolta di ex voto di cui s'è detto, anche dai documenti d'archivio a partire dal Seicento e per i secoli successivi. Nell'inventario *post mortem* di Istephanu de Clara de su Conte di Sassari, del 12 giugno 1678, sono indicati «*tres pajas de recalas de oro una a frixiu e duas pajas a ficas ingastadas de oro*»;[30] ugualmente nell'inventario *post mortem* di Matheo Mudado, fabbro di Sassari, del 14 maggio 1699 compaiono «*un par de sortijas de oro de orejas a boca de leon con su higas de coral engastadas a oro*».[31]

Nei Capitoli Matrimoniali del contadino Pedro Meloni e di Francesca del Riu Manca di Sassari del 15 settembre 1706 compaiono «*un par de sarcillas de oro pequeñitas con un par de higas de coral assi bien engastadas a oro*»;[32] ancora nei Capitoli Matrimoniali di Miguel de Serra e Maria Angela Padano di Sassari dell'8 marzo 1706 sono presenti «*dos pares de sarcillas de oro con un par de higas de coral engastadas a oro, y un par de cristal engastados a oro*».[33] Ugualmente presenti, con carattere di larghissima diffusione, si ritrovano gli orecchini in coevi documenti d'archivio relativi a Ossi. Fra i gioielli che Antonieta Deiana porta in dote, al momento del matrimonio col massaio Antonio Escanu nel 1798, vi sono anche «*un par de arrecalas de corallo*».[34] In altri documenti sono presenti orecchini costituiti da cerchio in argento e pendente di corallo rosso a forma di *manufica* (*un par de lorigas, y ficas incastadas a plata*).[35]

Per il secolo XIX si cita ad esempio il testamento nuncupativo esplicito di Maria Teresa Dore, del villaggio di Putifigari, del 14 giugno 1835, nel quale, a fronte di un corredo assai modesto presente nella casa di abitazione, compaiono due pendenti di orecchino: «un letto ordinario, composto questo di pagliericcio, materasso, due lenzuola, una manta di lana, due cuscini, un cortinaggio di tela fina e cinque teli con velata, una cassa grande usata, sei paia di bottoni d'argento, un paio di pendini di corallo, una collana così bene di corallo, ed i più utensili che abbisognano ad una padrona di casa».[36]

L'uso degli orecchini è documentato, per il 1828, dal viaggiatore inglese Smyth il quale, descrivendo il vestiario femminile, sostiene: «Il vestito è completato da un fazzoletto di lino finissimo appoggiato sulla testa e allacciato mollemente sotto il mento, in modo da non nascondere né il lassu né gli orecchini».[37]

Anche il francese Roissard de Bellet, nel 1884, conferma l'abitudine delle donne sarde di adornarsi di orecchini: «*Mais ce qui distingue toutes les femmes sardes et leur est commun à toutes, c'est la quantité de bijouterie dont elles aiment à se couvrir. Boucles d'oreilles de formes les plus allongées et les plus massives, agrafes, colliers, châtelaines, boutons, et surtout bagues couvrant tous leurs doigts, le tout en or ou en argent, bijoux dans lesquels on enchâsse des pierres fasses de toute couleur, quelquefois aussi, quoique rarement, de fins camées ou de pierres de grand prix*».[38]

Limitata è invece l'area d'uso, rappresentata dal Meridione dell'isola, dell'orecchino "a fiocco", con pendente, anch'esso "a fiocco", realizzato su supporto d'oro con perle scaramazze e, a volte, smalti applicati.

Diversa la terminologia con cui in Sardegna vengono indicati gli orecchini: accanto al termine *arracadas*, di chiara derivazione catalana, compaiono – come registra Wagner – *nàrvas* (Bono-Nule), *nàvras* (Dorgali), *nàvres* (Busachi-Escalaplano), *nàrbes* (Fonni), *nàbrasnàbres* (Tonara), *nàidis* (Seui), *nàirisi* (Isili) e *nàiras* (Usellus).[39]

L'orecchino del tipo "a navicella", costituito da due lamine bombate saldate fra loro, viene notato, fra gli altri, dal Bresciani in certi villaggi meridionali della Sardegna. Esso è «per lo più di gran cerchio, il quale partendo sottilissimo dal forellino dell'orecchio va gonfiando insino in mezzo alla grossezza del dito mignolo».[40]


478a


478


479

478. *Coppia di orecchini con pendente*
in lamina, filigrana e filo d'oro ritorto
con granulazione, lunghezza 10,1 cm,
Cagliari, collezione Cocco.

479. *Coppia di orecchini con pendente*
in lamina e filo d'oro ritorto
con granulazione, lunghezza 8,1 cm,
Cagliari, collezione Cocco.


480


481


480a

480. *Coppia di orecchini con pendente "a lantioni"*
in lamina e filo d'oro ritorto
con granulazione, lunghezza 9,3 cm,
Cagliari, collezione Cocco.

481. *Coppia di orecchini con pendente "a lantioni"*
in lamina, filigrana e filo d'oro ritorto
con granulazione, lunghezza 11 cm,
Seneghe, collezione Pili.



482a



482



483

482. *Coppia di orecchini "a navicella" con pendente* in lamina, filigrana e filo d'oro ritorto con granulazione, pietra verde pendente con montatura in filo d'oro ritorto, lunghezza 7,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

483. *Coppia di orecchini "a navicella" con pendente* in lamina sbalzata e filo d'oro ritorto, con castoni in pasta vitrea colorata, lunghezza 8,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.



484

Quanto alle dimensioni dell'orecchino, in modo particolare di quello "a cerchio", è da ricordare che nel Sarrabus «v'erano "is arras" sorta di anelli di alcuni centimetri di diametro, tubolari, ornati sulla parte davanti da un grosso bottone d'oro sfaccettato. Ad essi si accoppiava "su coraddu", o si portavano semplici, secondo volontà».[41] Generalmente le dimensioni dei pendenti variano nelle diverse località; rilevanti quelle degli orecchini delle donne di Guasila: «Queste pere di corallo vengono portate particolarmente grandi, dalle donne della borgata di Guasila … Non si sa perché le donne guasilesi tengono a portare queste "piras de coraddu" così enormi … forse un segno di lusso».[42]
In genere gli orecchini vengono indicati come *lorigas* se costituiti da un cerchio (d'oro o d'argento), e *arracadas* quando è presente un pendente.
Questo tipo d'orecchino può avere differenti forme e motivi ornamentali; così a Quartu Sant'Elena *is arrecadas*, normalmente in filigrana d'oro, presentano il corpo centrale a pala (*arrecadas a palia*), con rappresentazione di galletto interna al cerchio (*arrecadas a caboniscu*), a forma di lanterna (*arrecadas a lantioni*) oppure anche a forma di mora (*arrecadas a mura*).[43]
Orecchini con pendenti realizzati con perle a formare una mora (*murighessa*), si ritrovano nell'inventario *post mortem* di Juanin Ruggii di Sassari del 3 novembre 1783: «*Un par de pendentes de coro con perlas hechos a la moda y hechura a muriguessa*».[44]
A Ollolai gli orecchini sono sempre forniti di pendente con rappresentazione di *manufica* in corallo rosso.
A Dorgali gli orecchini, che vengono indicati come *loricas*, venivano portati da tutte le donne, indipendentemente dall'età. Già ad un anno di vita, alle bambine venivano perforati i lobi utilizzando l'ardiglione di un orecchino "a cerchio" in argento.



484a

484. *Coppia di orecchini "a navicella" con pendente* in lamina sbalzata e filo d'oro ritorto, con castone in pasta vitrea rossa, pendente in filigrana d'oro, con cammeo in corallo montato in lamina d'oro, lunghezza 7 cm, Cagliari, collezione Cocco.


485


486


487


488


489

485. *Coppia di orecchini*
in piastra e filigrana d'oro con granulazione e granati incastonati al centro, lunghezza 3,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

486. *Coppia di orecchini*
in lamina e filigrana d'oro con granulazione, lunghezza 3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

487. *Coppia di orecchini*
in piastra d'oro traforata, con inserti fitomorfi in filo d'oro ritorto, lunghezza 3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

488. *Coppia di orecchini "a caboniscu"*
in lamina d'oro incisa, con inserti fitomorfi in filigrana d'oro, lunghezza 3,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

489. *Coppia di orecchini*
in filo e filigrana d'oro, parte inferiore ornata con filo ritorto avvolto intorno al cerchio e rosette a 5 petali applicate, lunghezza 2,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

490. *Orecchino con pendente*
in lamina, filo e filigrana d'argento con granulazione, pendente a *manufica* in corallo rosso, lunghezza 6,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
L'elemento zoomorfo e la *manufica* denotano le valenze simboliche e apotropaiche del gioiello, rafforzate dall'uso dell'argento.

491. *Coppia di orecchini con pendente*
parte superiore circolare in lamina d'oro con semisfera di corallo incastonata al centro con corona di scaramazze, pendente a goccia in corallo, incapsulato in lamina d'oro e sostenuto da raccordi in filo d'oro ritorto, lunghezza 10 cm, collezione privata.

492. *Coppia di orecchini con pendente*
parte superiore in filo d'argento, pendente a goccia in pasta vitrea rossa, incapsulato in lamina d'argento, lunghezza 7,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

493. *Coppia di orecchini con pendente*
parte superiore "a foglia" in lamina d'oro incisa, ovale in corallo incastonato al centro e pendente a goccia in corallo rosso, inciso a punta di trapano e incapsulato in lamina d'oro, sostenuto da raccordi "a fiocco" in filo d'oro con spirali in filigrana e piccolo castone di corallo, lunghezza 9,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.
I pendenti a goccia di corallo rosso sono denominati *piras de coraddu*.

494. *Coppia di orecchini con pendente*
parte superiore costituita da un ovale in corallo incastonato in lamina d'oro, con pendente a goccia in corallo incapsulato in lamina d'oro, lunghezza 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

495. *Coppia di orecchini con pendente*
in oro e corallo, parte superiore costituita da piccolo castone in corallo rosso con montatura e pendente in lamina d'oro che sostiene tre catenelle inanellate da piccole perle di corallo rosso, lunghezza 7,3 cm, collezione privata.

496. *Coppia di orecchini "a cammeo"*
con cammeo in corallo rosso raffigurante un volto femminile, montatura in lamina d'oro, lunghezza 3,4 cm, provenienza Bitti, Santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

497. *Coppia di orecchini "a cammeo"*
con cammeo in corallo rosso raffigurante un volto femminile, montatura in lamina d'oro incisa, lunghezza 2,4 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

498. *Coppia di orecchini "a cammeo"*
con cammeo in corallo rosso raffigurante un volto femminile, montatura in lamina d'oro, con cornice cuoriforme in filo d'oro ritorto, lunghezza 2,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

499. *Coppia di orecchini "a cammeo"*
con cammeo in corallo rosso raffigurante un volto femminile, montatura in filo d'oro ritorto, lunghezza 2,4 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


490


491


492


493


494


495


496


497


498


499



500



501



502

500. *Coppia di orecchini con pendente "a mora"*
costituiti da tre elementi: quello superiore "a fiore", in lamina d'oro incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello centrale "a fiocco", in lamina d'oro traforata e incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello inferiore "a mora", in lamina d'oro tempestata di scaramazze, lunghezza 10,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.
Orecchino caratteristico dell'area campidanese.

501. *Coppia di orecchini "a palia"*
costituiti da tre elementi: quello superiore "a fiore", in lamina d'oro incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello centrale "a fiocco", in lamina d'oro traforata e incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello inferiore tripartito "a fiore" in lamina d'oro traforata con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, lunghezza 11,2 cm, Cagliari, collezione Cocco.
Orecchino caratteristico dell'area campidanese.

502. *Orecchino "a palia"*
costituito da tre elementi: quello superiore "a fiore", in lamina d'oro incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello centrale "a fiocco", in lamina d'oro traforata e incisa, con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, quello inferiore tripartito "a fiore" in lamina d'oro traforata con scaramazze e applicazioni in filo d'oro ritorto, lunghezza 10,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

Le piccole perle di fiume, scaramazze, sono perforate e attraversate da un sottile filo d'oro che le lega alla lamina.



502a


503


504


505


506


505a

503. *Coppia di orecchini con pendente "a mora"*
elemento superiore "a fiore" con scaramazze incastonate in lamina d'oro, pendente "a mora", in lamina d'oro tempestata di scaramazze, distanziato dall'elemento superiore con una scaramazza, lunghezza 4,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

504. *Coppia di orecchini con pendente "a mora"*
elemento superiore "a fiore" con scaramazze incastonate in lamina d'oro, pendente "a campanula", in lamina d'oro tempestata di scaramazze, lunghezza 5,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

505. *Coppia di orecchini "a cammeo"*
cammeo in conchiglia, con montatura in lamina d'oro e cornici in filo d'oro ritorto con due file di scaramazze, lunghezza 4,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

506. *Coppia di orecchini con pendente*
elemento superiore in filo d'oro con inserti in filigrana, pendente in filo d'oro con inserti in filigrana e scaramazze, lunghezza 5,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

507. *Coppia di orecchini con doppio pendente*
elemento superiore "a fiore" in piastra traforata e filo d'oro ritorto, con castone centrale in pasta vitrea verde e piccole perle in pasta vitrea rossa, elemento centrale "a fiocco" e inferiore "a fiore" della medesima fattura, lunghezza 6,2 cm, Cagliari, collezione Cocco.


507


508


509


510


511


511a

508. *Coppia di orecchini con doppio pendente*
elemento superiore "a fiore" in piastra d'oro traforata e incisa, con piccole perle in pasta vitrea rossa, elemento centrale costituito da un grano di corallo rosso incapsulato in filigrana d'oro, sostenuto da fogliame in filigrana con piccole perle in pasta vitrea rossa pendenti, elemento inferiore "a bottone" in filigrana d'oro, lunghezza 5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

509. *Coppia di orecchini con doppio pendente*
elemento superiore "a fiore" in piastra traforata, con castone centrale di vetro trasparente e corona di castoni in pasta vitrea rossa, elemento centrale "a fiocco" e inferiore "a goccia" della medesima fattura, lunghezza 4,4 cm, provenienza Iglesias, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

510. *Coppia di orecchini*
tre grappoli di piccole perle in pasta vitrea rossa inanellate in filo d'oro e foglie in lamina d'oro incisa, lunghezza 5,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

511. *Coppia di orecchini*
bottone in filigrana d'oro sostenuto da catenella in filo d'oro inanellata da piccole perle in pasta vitrea rossa alternate a scaramazze, lunghezza 7,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.



512a



512

512. *Coppia di orecchini*
elemento superiore circolare in filo d'oro con inserti in filigrana e lamina d'oro e castone in pasta vitrea rossa, da cui pende un elemento con grappolo d'uva in pasta vitrea rossa, sostenuto da due catenelle laterali in filo d'oro con due perle in pasta vitrea rossa e da un elemento centrale "a fiore" con petali in filigrana d'oro, lunghezza 7,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

Gli orecchini indossati nelle occasioni festive sono diversi per forma, ma sono sempre realizzati in oro; sono costituiti di due parti, una superiore (*prattu 'e pittu*) e una inferiore (*prattu 'e undu*) collegate da tre corte catenelle verticali parallele. Il tipo più diffuso, noto come *loricas de rodedda* (orecchini con rotelle), è costituito da due elementi piatti ovali in filigrana dei quali il superiore, fornito di ardiglione per la sospensione, ha minori dimensioni; entrambi gli elementi sono decorati al loro interno con un giglio stilizzato in lamina applicata (*sos lidzos*).
Un tipo di orecchino dorgalese, che mantiene l'architettura prima descritta, è quello (più pregiato) che porta all'interno dei due elementi un grappolo d'uva stilizzato in lamina, con superficie ricoperta di minuscole perle a rappresentare più fedelmente un elemento fitomorfo (*loricas chin su prudone 'e s'achina*).
Altro tipo di orecchino diffuso a Dorgali è quello cosiddetto *a lantione* (lampione) al cui elemento superiore, a sfera con ardiglione, è sospeso un corpo in lamina liscia ad astuccio, spesso realizzato in filigrana. *Sas loricas a caliche* (orecchini a calice) hanno struttura analoga a quelli descritti, e prendono il nome dalla forma del pendente che si trova spesso con scaramazze applicate.
Di uso quotidiano sono però gli orecchini costituiti da un corpo superiore "a cerchio" corredato di pendente con cammeo di corallo (*cara 'e coraddu*) o con opercolo di gasteropode marino, "occhio di Santa Lucia" (*faa marina*).
Nel Logudoro, a Ittiri, gli orecchini più diffusi sono del tipo "a cerchio", con cammeo di corallo rosso (*sa cara*) e pendente con *manufica* (*sa fica*) dello stesso materiale del corpo principale; erano, di norma, dono di fidanzamento, ma spesso le ragazze li possedevano sin da piccole.
A partire dalla fine del secolo XIX, entrano nell'uso orecchini prodotti in serie, di importazione, nella tipologia diffusa nel sud della penisola; notevole è il numero degli esemplari di produzione non sarda, presenti nella collezione di ex voto provenienti dal santuario del Miracolo di Bitti.

Collane
La collana è fra i preziosi più importanti dell'intero corredo di gioielli connesso con l'abbigliamento festivo, in cui è sempre presente in Sardegna al pari di altre regioni; come gli altri oggetti preziosi facenti parte del corredo femminile, anche questo gioiello è di fatto inalienabile, a meno che non lo impongano eccezionali situazioni e gravi malattie come accadde a Giovanna Luigia Pala del villaggio di Uri, come si vedrà in seguito.
Il tipo più diffuso di collana è quello con vaghi infilati su cordoncino. Particolarmente frequente – come del resto in altre regioni dell'Italia centrale e meridionale – è la collana di corallo rosso con vaghi a barilotto, sia lisci che sfaccettati, di diametro decrescente a partire dalla parte mediana verso le estremità (Ittiri, Sennori, Tissi, Thiesi ecc.); in oro e corallo come a Oliena dove, nella collana del tipo a girocollo, denominata *gutturada*, i fili paralleli di vaghi di corallo rosso (*sos 'ilos de coraddu*) sono interrotti da vaghi d'oro in lamina sbalzata a festoni o addirittura in filigrana d'oro "a giorno" di circa 2 centimetri di diametro (*sa gutturada a filograna 'e coraddu ruju*). Strutturalmente simile alla collana olianese è *sa gutturada niedda* di Sarule e di Orani in cui però i vaghi, anziché di corallo rosso, sono costituiti da pasta vitrea nera. Poiché in tutti questi esemplari di collana i vaghi aurei, che interrompono i fili di corallo, compaiono generalmente in numero variabile da 5 a 6, la lunghezza del gioiello viene indicata in "poste" (*a sese o sette postas*). La collana di corallo è largamente diffusa anche in area campidanese, dove è indicata col termine di *kannakka*.



513



513a

513. *Coppia di orecchini*
elemento superiore circolare in filo d'oro con inserti in filigrana e lamina d'oro, da cui pende un elemento con giglio stilizzato, sostenuto da due elementi romboidali laterali in lamina d'oro traforata e da un elemento centrale "a fiore" in lamina d'oro, lunghezza 7,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.


514


515


516

514. *Collana*
fili di perline di corallo intervallati da vaghi “a bottone” in filo d’argento con cilindretti alla base, lunghezza 36,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

515. *Collana*
spezzoni di corallo rosso intervallati da vaghi “a bottone” in lamina d’argento traforata con granulazione, distanziati da perline in pasta vitrea azzurra, pendente in corallo con montatura in oro, lunghezza 39,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

516. *Collana*
fili di perline di corallo rosso intervallati da vaghi “a bottone” in filigrana d’oro con cilindretti alla base, lunghezza 44,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

517. *Collana*
fili di perline di corallo rosso intervallati da vaghi “a bottone” in filigrana d’oro alternati a vaghi in lamina d’oro stampati e incisi, tutti con cilindretti alla base, pendente cuoriforme in lamina d’oro tempestato di scaramazze, con applicazioni in lamina e filigrana d’oro, lunghezza 47 cm, collezione privata.


517



518



519



520

518. *Collana*
tre fili di perline di corallo rosso intervallati da quattro vaghi in lamina d'oro stampata e incisa con cilindretti alla base, lunghezza 24 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

519. *Collana*
quattro fili di perline di corallo rosso intervallati da cinque vaghi in lamina d'oro stampata e incisa con cilindretti alla base, lunghezza 28,5 cm, provenienza Dorgali, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

520. *Collana*
fili di perline in pasta vitrea nera, intervallati da cinque vaghi in lamina d'oro stampata e incisa con cilindretti alla base, lunghezza 23 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

Questa tipologia di collana, denominata *gutturada* è costituita da fili di corallo rosso (*'ilos de coraddu*) alternati a vaghi in oro (*postas*). *Sa gutturada niedda* sostituisce ai coralli fili di pasta vitrea nera. La prima è diffusa a Oliena e Dorgali, la seconda a Orani e Sarule.



522



521

521. *Collana*
fili di perline in pasta vitrea verde, intervallati da cinque vaghi in lamina d'oro stampata, con cilindretti alla base distanziati da perle, lunghezza 41,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

522. *Collana*
fili di perline in pasta vitrea rossa e nera, intervallati da cinque vaghi in lamina d'oro stampata con cilindretti alla base, lunghezza 26,5 cm, provenienza Bitti, Madonna del Miracolo, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



523

523. *Collana*
vaghi in lamina d'oro stampata e incisa,
con cilindretti alla base, di dimensioni maggiori
nella parte inferiore, lunghezza 47 cm,
Cagliari, collezione Cocco.
Questa tipologia di collana, denominata *cannacca*,
è formata da grossi vaghi in oro composti da due
calotte semisferiche in lamina d'oro sottilissima
saldate tra loro.



524

524. *Collana*
vaghi in lamina d'oro stampata e incisa,
con cilindretti alla base, distanziati da grani
di madreperla, lunghezza 43 cm,
Cagliari, collezione Cocco.



524a



525



526



526a

525. *Collana*
vaghi in lamina d'oro stampata e incisa,
con cilindretti alla base, lunghezza 43 cm,
Cagliari, collezione Cocco.

526. *Collana*
vaghi in lamina d'oro con cilindretti alla base,
applicazioni in filo d'oro ritorto e in lamina d'oro
con cordonature in filo ritorto, lunghezza 53,5 cm,
Cagliari, collezione Cocco.
Questo tipo di *cannacca* è denominata "*a mariga*",
poiché le barrette saldate ai vaghi ricordano la forma
dei manici delle brocche, *sas marigas*.



527



528



528a

527. *Collana*
vaghi "a bottone" in filigrana d'argento alternati a grani di corallo rosso legati in argento, lunghezza 30 cm, collezione privata.

528. *Collana*
vaghi in lamina d'oro con applicazioni in filo d'oro ritorto e granulazione, con cilindretti alla base, alternati a grani di corallo rosso legati in oro, lunghezza 44,2 cm, Cagliari, collezione Cocco.



529



530

529. *Collana*
vaghi in lamina d'oro con cilindretti
alla base e applicazioni in filo d'oro ritorto,
alternati a grani di corallo rosso, lunghezza 71 cm,
Seneghe, collezione Pili.

530. *Collana*
piccole perle in pasta vitrea nella parte superiore,
vaghi in lamina d'oro stampata e incisa con cilindretti
alla base, alternati a grossi grani in pasta vitrea e
perline di corallo nella parte inferiore, pendente
cuoriforme in corallo montato in lamina d'oro incisa,
con perline in pasta vitrea, lunghezza 35 cm, Nuoro,
Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



531a



531

531. *Collana*
grani sfaccettati di corallo rosso, di diametro crescente in corrispondenza della parte mediana, lunghezza 77 cm, collezione privata.

532. Ornamenti preziosi dell'abito di Ittiri (foto Antonio Tavera).
Di particolare rilevanza, nel corredo di oreficeria dell'abito di Ittiri, sono la lunga catena d'oro con passante (*cadena*), disposta sul petto a formare una M e fermata lateralmente con due spille d'oro, e la collana di grossi vaghi di corallo.



532



533



534

533. *Collana*
perle di corallo alternate a grani di madreperla e di pasta vitrea rossa, pendente con opercolo di *Turbo rugosus*, montato su lamina d'argento con cornice in filo ritorto, lunghezza 62,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

534. *Collana*
perle di corallo alternate a grani in pasta vitrea, pendente con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, montato su lamina d'argento con cornice fiorita in filo ritorto, lunghezza 50,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

535. *Collana*
perle di corallo alternate a grani di madreperla, pendente con opercolo di *Turbo rugosus*, montato su lamina d'argento incisa, lunghezza 65,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



535



536

536. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro rosso, quello centrale con castone in vetro verde e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, con tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 25 cm, Cagliari, collezione Cocco. Questo gioiello modulare è costituito da tre parti: fiocco, *froccu*; *dominu*; *pendenti*.

537. Ornamenti preziosi dell'abito di Quartu Sant'Elena (foto Chiara Samugheo, 1985). L'abito di Quartu Sant'Elena presenta il più ricco corredo di oreficeria della Sardegna: due grandi bottoni d'oro incorniciano il *lasu*, pendente da un nastro di velluto nero e filo d'oro. La *cannacca a mariga* non è agganciata dietro al collo, ma appuntata, ai due estremi, sul petto.



537



538a



538



539



540

538. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro viola, quello centrale con castone in vetro giallo e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile classico, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 21,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

539. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro verde, quello centrale con cammeo in conchiglia raffigurante un volto femminile e quello inferiore con castone in vetro rosso, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 21,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

540. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro rosso, quello centrale con castone in vetro giallo e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo, con tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 21 cm, collezione privata.



541



542



543



544



545



546

541. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro rosso, quello centrale con castone in vetro verde e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, con tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 21,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

542. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con castone in vetro giallo, quello centrale con castone in vetro rosso e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 17 cm, Cagliari, collezione Cocco.

543. *Pendente*
composto da un unico elemento in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze, con castone centrale in vetro viola e tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 10,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.

544. *Pendente*
composto da un unico elemento in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze, con castone centrale in vetro rosso e tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 11 cm, collezione privata.

545. *Pendente*
composto da un unico elemento in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze, con castone centrale in vetro rosso e tre pendenti con scaramazze, lunghezza 8,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.

546. *Pendente*
composto da un unico elemento in lamina d'oro traforata, incisa e decorata con filo d'oro ritorto e scaramazze, con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile e tre pendenti con scaramazze e piccoli bottoni terminali in lamina d'oro, lunghezza 7,7 cm, Cagliari, collezione Cocco.



547



548

Nella Trexenta il termine *cannacca* indica normalmente una collana a vaghi d'oro infilati di forma sferica e ovale, *tundus* o *prolungaus*, disposti alternati; la collana di corallo viene indicata invece come *cannacca de coraddu* e «qualche volta termina con due fettuccie o nastri di velluto "fettas de velludu nieddu" dalla parte della chiusura, dietro la nuca».[45]
Il termine *cannacca* non è comunque esclusivo della Sardegna in quanto allo stesso modo in Abruzzo (Pescocostanzo) viene indicata una collana a grani infilati.[46]
Altri tipi molto diffusi di collane sono quelli costituiti da catene d'oro, generalmente lunghe, con maglie di varia forma; così il *cadenazzu* campidanese, lungo fino al ginocchio, al quale si sospende generalmente un orologio. Oltre che con il termine *cadenazzu* la catena viene indicata in area campidanese anche con quello di *gettau* (cagl. *su gettau*); in Ogliastra invece il gioiello viene indicato come *su ghettau*.
La trina d'oro tubolare, di produzione in serie, è presente nel vestiario femminile festivo di alcuni centri di area logudorese (*cadena*, *cadena a emma*); analoghi manufatti si ritrovano in Calabria. Anche la catena a maglie in lamina d'oro compare con frequenza in diversi centri dell'isola.
Notevolmente diffuse sono le catene in argento con maglia cilindrica, sia semplice che doppia (*junchigliu*), e quelle del tipo "nodo entro nodo" (*loop-in-loop*). La catena "nodo entro nodo" è l'unica i cui anelli sono saldati prima di comporla e i diversi elementi, una volta sagomati e curvati opportunamente, vengono quindi collegati fra loro. La catena in argento a maglia doppia cilindrica è largamente usata, oltre che in quello femminile, nel vestiario maschile. Scrive infatti Mameli de' Mannelli, nel 1805, che gli uomini campidanesi «si parano il collo e il petto con catenuzze d'ariento, che chiamano cadenazzus, dalle quali pendono eleganti medaglie e croci dello stesso metallo».[47]
Certo è che in Sardegna l'uso della collana nell'abbigliamento popolare, festivo in modo particolare, è estremamente diffuso ed è anzi frequentissimo l'uso di più collane contemporaneamente, specialmente in area campidanese e logudorese. Parlando del vestiario delle donne tissesi Vittorio Angius annota, fra l'altro, che esse «intorno al collo si incurvano sul petto diverse collane di corallo o d'altra materia».[48]
Il Bresciani rimarca invece che «nelle donne di Quartu … le collane d'oro giran più volte la gola, ed ornano il seno, cadenti a scudetti, a rosette, a bottoncini, a catenuzze rannodate da un lato. Ciascuna accolla per giunta una lunghissima catenella d'oro, o d'argento con fermagli e spilloni appuntata allo sgheggiale, la quale scende insin verso il ginocchio e vi pendono gruppi di cuori d'argento a traforo … amuleti e dondoli di corallo».[49]
A una corta collana a catena e, ancora più spesso, ad un nastro di velluto stretto al collo, si porta un medaglione, «una specie di vezzo che appellano "lasu, lasettu", di un lavoro molto intrecciato, nel quale la finezza

547. *Pendente*
composto da tre elementi: quello superiore in filo d'oro con spirali di filigrana e granulazione, quello centrale con cammeo in conchiglia raffigurante una colomba con ramo d'ulivo, contornato da stelline in filo d'oro con spirali di filigrana e granulazione, da cui pende, sostenuto da due catenelle laterali in filo d'oro inanellate di perline in pasta vitrea rossa, l'elemento inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo classico contornato da lamina d'oro ritorta, e da doppia cornice di stelline in filo d'oro con spirali di filigrana e granulazione, lunghezza 12,8 cm, Cagliari, collezione Cocco.

548. *Pendente*
composto da tre elementi: quello superiore in filo d'oro con spirali di filigrana, quello centrale con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, contornato da filo d'oro e, sostenuto da due catenelle laterali in filo d'oro, l'elemento inferiore con ovale in ceramica dipinta a smalto con ritratto femminile, contornato da filo d'oro, con doppia cornice di spirali e di fiori in filigrana d'oro, questi ultimi con castone centrale in pasta vitrea rossa, lunghezza 9,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

549. *Pendente*
composto da tre elementi: quello superiore con foglie in lamina d'oro traforata e scaramazze, quello centrale con cammeo in conchiglia con volto femminile, contornato da filo e fogliette in lamina d'oro, da cui, sostenuto da due catenelle laterali (costituite da fiori in filigrana d'oro con castone centrale in pasta vitrea rossa, e foglie in lamina d'oro), pende l'elemento inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo classico contornato da doppia cornice in filo d'oro con spirali in filigrana, fiori in filigrana con castone centrale in pasta vitrea rossa e foglie in lamina d'oro, lunghezza 10,9 cm, collezione privata.



549



549a



550



551



554



552



553



555



555a

550. *Pendente*
composto da due elementi in filo d'argento con castoni in vetro trasparente: quello superiore "a fiocco", quello inferiore cruciforme, lunghezza 7,7 cm, collezione privata.

551. *Pendente*
composto da due elementi in lamina traforata e filo d'oro, tempestati di scaramazze, con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco", quello inferiore cruciforme, lunghezza 7,4 cm, Seneghe, collezione Pili.

552. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina traforata e filo d'oro, tempestati di scaramazze: quello superiore "a fiocco", quello centrale "a calice", quello inferiore con cammeo in conchiglia con profilo maschile, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 7,9 cm, Cagliari, collezione Cocco.

553. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata, ornata con filo d'oro ritorto e scaramazze: quello superiore di piccole dimensioni e quello inferiore con cammeo in conchiglia con busto classico, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 5,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

554. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina e filo d'oro con scaramazze e granulazione: quello superiore con castone in vetro giallo, quello centrale con lamina e filo d'oro e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo maschile, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 11 cm, collezione privata.

555. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetro rosso e scaramazze: quello superiore "a fiocco", con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, quello centrale con castone in vetro rosso e quello inferiore con cammeo in conchiglia raffigurante un profilo femminile, con tre pendenti con scaramazze, lunghezza 10 cm, Seneghe, collezione Pili.

556. *Pendente*
composto da tre elementi in lamina d'oro traforata, con castoni in vetri colorati, lunghezza 7,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

557. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati, lunghezza 12 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

558. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetro trasparente e rosso e scaramazze, lunghezza 4,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

559. *Pendente*
cruciforme in piastra d'oro traforata con granulazione e castoni in vetri colorati, lunghezza 6,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.

560. *Pendente*
composto da quattro elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati, raccordati tra loro da lamina d'oro, lunghezza 10,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

561. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco" con fiori pendenti, attraverso uno dei quali è raccordato l'elemento inferiore cruciforme, lunghezza 10,8 cm, collezione privata.

562. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco" con fiori pendenti, attraverso uno dei quali è raccordato l'elemento inferiore cruciforme, lunghezza 9,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

563. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco" con fiori pendenti, attraverso uno dei quali è raccordato l'elemento inferiore cruciforme, lunghezza 10,6 cm, collezione privata.

564. *Pendente*
composto da due elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco" con fiori pendenti, attraverso uno dei quali è raccordato l'elemento inferiore cruciforme, lunghezza 9,4 cm, Cagliari, collezione Cocco.

Questa tipologia di pendente, costituita da un elemento superiore "a fiocco" e uno inferiore cruciforme, caratteristica di Dorgali, è denominata *zoiga*.


556


557


561


562


558


563


564


559


560



565



566



567



568



568a

del fil grana, la bizzarria della disposizione dei fili e delle perle fanno meravigliare a chiunque».[50] Derivati dallo spagnolo *lazo*, "cappio", i termini *lasu* e *lasettu*, sono passati ad indicare, sia il nastro che si lega al collo, sia il pendente che al nastro viene appeso. Non raramente al *lasu* sono abbinati gli orecchini a formare una *parure*.
A Quartu Sant'Elena questo gioiello, modulare, è costituito da tre parti: fiocco, *froccu*; parte centrale, *dominu*; pendente inferiore, *pendenti*; è sempre realizzato in filigrana d'oro con pietre incastonate.[51]
Affine al *lasu* quanto a struttura, realizzato in lamina traforata con numerose pietre policrome incastonate, è la *zoiga* di Dorgali. Alla tipologia del *lasu* campidanese, normalmente costituito da tre elementi in lamina traforata con perle scaramazze e filigrana applicate, e della *zoiga* dorgalese, appartengono, in altre zone della Sardegna, gioielli analoghi ma di forma e strutture diverse.
Il medaglione diffuso a Orosei porta incastonato un cammeo di corallo (*cara 'e coraddu*) e viene portato al collo legato con un nastrino di velluto nero; altro gioiello da collo molto diffuso è quello circolare a stella in lamina e filigrana d'oro, conosciuto come *istella*.
A Oliena il pendente-tipo è rappresentato da quello circolare in lamina e filigrana "a giorno" denominato *su sole*; veniva generalmente regalato alla sposa dalla cognata, in occasione del matrimonio, insieme a *s'ispilla*, altro gioiello cui di solito era abbinato il pendente; nella parte centrale di questo pendente compaiono di frequente simboli amorosi quali ad esempio il cuore e altri come la chiave, a significare la consegna alla donna del governo della casa. Questo particolare pendente stellare con inserti di filigrana ha struttura e decorazione simili ad analoghi oggetti d'oreficeria popolare in uso nell'Italia meridionale.
Di forma ovale, vagamente a goccia, a giglio stilizzato, completamente in lamina d'oro stampata (spesso con pietra rossa tipo granato inserita in una corolla centrale, anch'essa in lamina), probabilmente prodotto in serie, è invece il pendente – costituito da due elementi, uno di sospensione ed il pendente vero e proprio – portato al collo dalle donne di Ittiri (*brògiolo*, *medaglione*) e di numerosi centri soprattutto del Logudoro, ma anche di altre regioni dell'isola.
I gioielli erano lasciati in eredità ai parenti più stretti ma, talvolta, venivano offerti in dono, dopo la morte, alla Madonna. I coniugi Giacomo Fiori e Marianna Casu di Usini, poiché non avevano figli, nel loro testamento si dichiarano usufruttuari reciprocamente, tuttavia la donna vuole che, dopo la morte del marito, i beni vengano divisi in parti uguali fra i suoi undici fratelli e aggiunge: «Qui però mi giova dichiarare, che la croce d'oro che tengo la lascio alla Vergine Santissima, de "S'Ena Frisca" Nostra Titolare, poiché subito seguita mia morte, si prelevi dalla collana, e si consegni alla prefata Vergine, od a chi per Essa. Similmente voglio che detta collana, anelli e più effetti d'oro che tengo, venga subito diviso».[52]

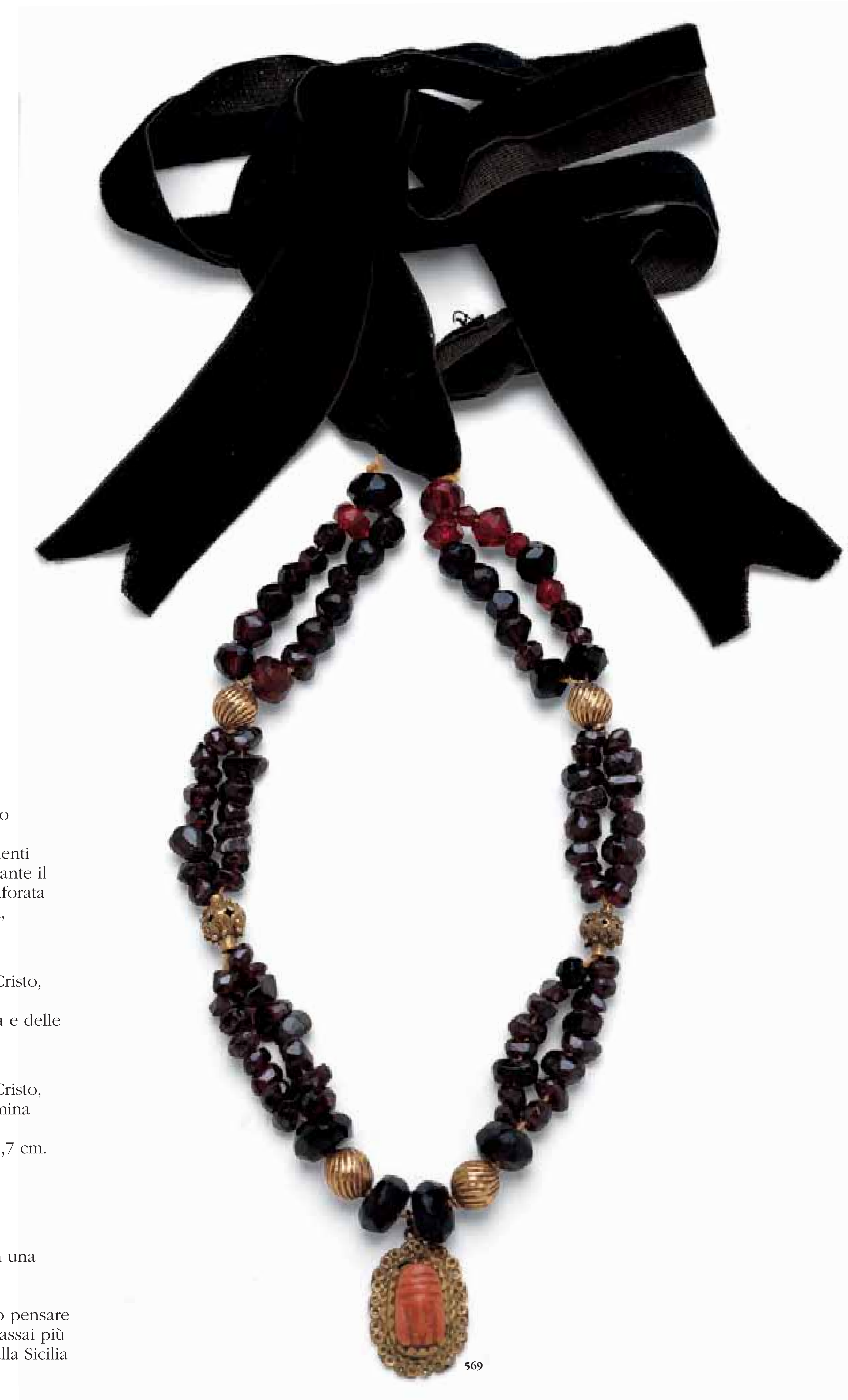
565. *Pendente*
composto da più elementi in lamina d'oro traforata con castoni in vetri colorati: quello superiore "a fiocco" con fiori pendenti, attraverso i quali sono raccordati due elementi cruciformi e un cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo, montato in lamina d'oro traforata con scaramazze, lunghezza 14 cm, Cagliari, collezione Cocco.

566. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo, montato in lamina d'oro con granulazione, lunghezza 3,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

567. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo, montato in lamina d'oro con cornice in lamina d'oro ritorta, e tre pendenti di scaramazze e perline in pasta vitrea rossa, lunghezza 2,7 cm. Cagliari, collezione Cocco.

568. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo sul *recto* e della Madonna sul *verso*, montato in lamina d'oro e incorniciato con una catenella in filo d'oro, lunghezza 3,6 cm, Cagliari, collezione Cocco.
I caratteri popolareschi dell'incisione fanno pensare ad un oggetto prodotto *in loco*, esemplari assai più raffinati nella fattura venivano importati dalla Sicilia e dalla Campania.

569. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo stilizzato, montato in lamina d'oro con cornice in filo (collana in grani di pasta vitrea nera e vaghi in lamina d'oro stampata), lunghezza 2,7 cm, collezione privata.



569



570a



570

570. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 4,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

571. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

572. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 5,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

573. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 5,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

574. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

575. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

576. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

577. *Pendente*
cammeo in conchiglia raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 4,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

578. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro con cornice alla base in filo d'oro ritorto contornata da spirali in filigrana, lunghezza 4,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

579. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 3,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

580. *Pendente*
cammeo in corallo raffigurante un volto femminile, montato in lamina d'oro incisa, lunghezza 4,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



575a



575



571



572



573



574



576



577



578



579



580



581a

581. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro poggiante su spirali in filigrana, disco centrale in lamina d'oro e lettera "A" a rilievo con tracce di colorazione azzurra, Ø 5,1 cm, Cagliari, collezione Cocco.

582. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro poggiante su spirali in filigrana, disco centrale in lamina d'oro e lettera "S" a rilievo, tracce di colorazione azzurra, Ø 3,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

583. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro poggiante su spirali in filigrana, al centro due cuori e una chiave (auspicio di una buona amministrazione della casa) in lamina d'oro, Ø 5,3 cm, Cagliari, collezione Cocco.



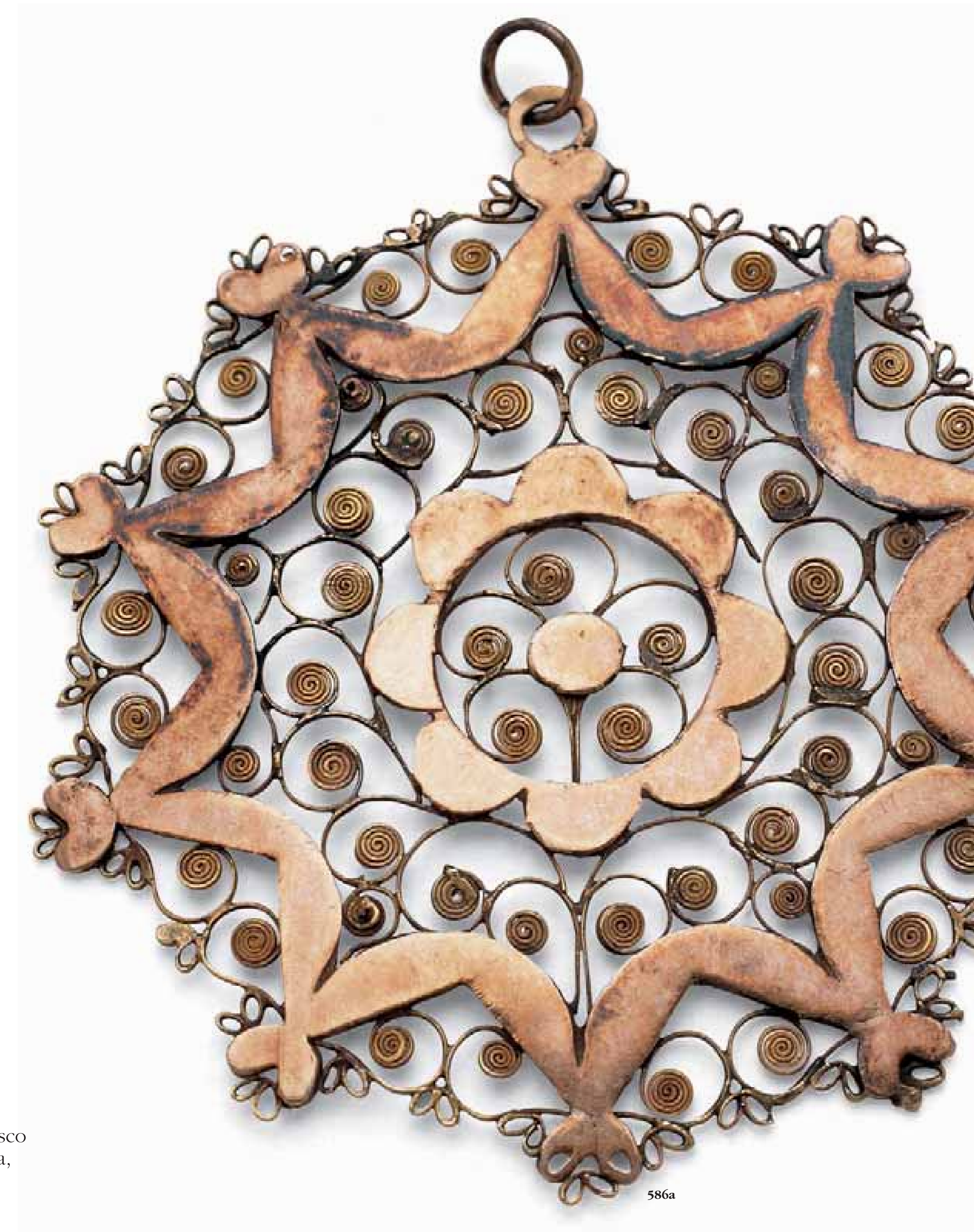
581



582



583



586a

584. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro poggiante su spirali in filigrana, disco centrale in lamina d'oro, con al centro una stella, Ø 4,7 cm, collezione privata.

585. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro con cornice in filigrana e stella centrale in lamina e filo d'oro, Ø 3,8 cm, collezione privata.

586. *Pendente "su sole"*
lamina d'oro poggiante su spirali in filigrana, con fiore centrale in lamina d'oro, Ø 5,2 cm, collezione privata.



584



585



586



587



587a



588



589

587. *Pendente*
zoomorfo, in lamina e filo d'oro, castone centrale in vetro rosso e quattro pendenti di perline in pasta vitrea rossa (collana costituita da grani di madreperla e pasta vitrea), lunghezza, 5,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

588. *Pendente*
zoomorfo, in lamina e filo d'oro, castone centrale in vetro verde e quattro pendenti di perline in pasta vitrea rossa (uno mancante), lunghezza 4,8 cm, collezione privata.

589. *Pendente*
zoomorfo, in lamina e filo d'oro, castone centrale in vetro trasparente e quattro pendenti di perline in pasta vitrea rossa, lunghezza 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

590. *Pendente "a fiore"*
in filo, filigrana d'argento e granulazione, riproducente un doppio fiore, con pendenti in filo e filigrana d'argento, lunghezza 7,8 cm, Gavoi, collezione privata.

591. *Pendente*
in oro, con castoni in pasta vitrea rossa e pendenti di perle di fiume e pasta vitrea rossa incastonata in lamina d'oro, lunghezza 7,2 cm, Cagliari, collezione Cocco.

592. *Pendente*
cuore centrale e tre pendenti in lamina d'oro e scaramazze, lunghezza 8,5 cm, Cagliari, collezione Cocco.

593. *Doppio pendente*
lamina e piastra d'oro incisa, scaramazze e castone centrale in pasta vitrea, lunghezza 6,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

594. *Doppio pendente*
lamina e piastra d'oro incisa, scaramazze e castone centrale in pasta vitrea, lunghezza 7,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



590



591



592



593



594

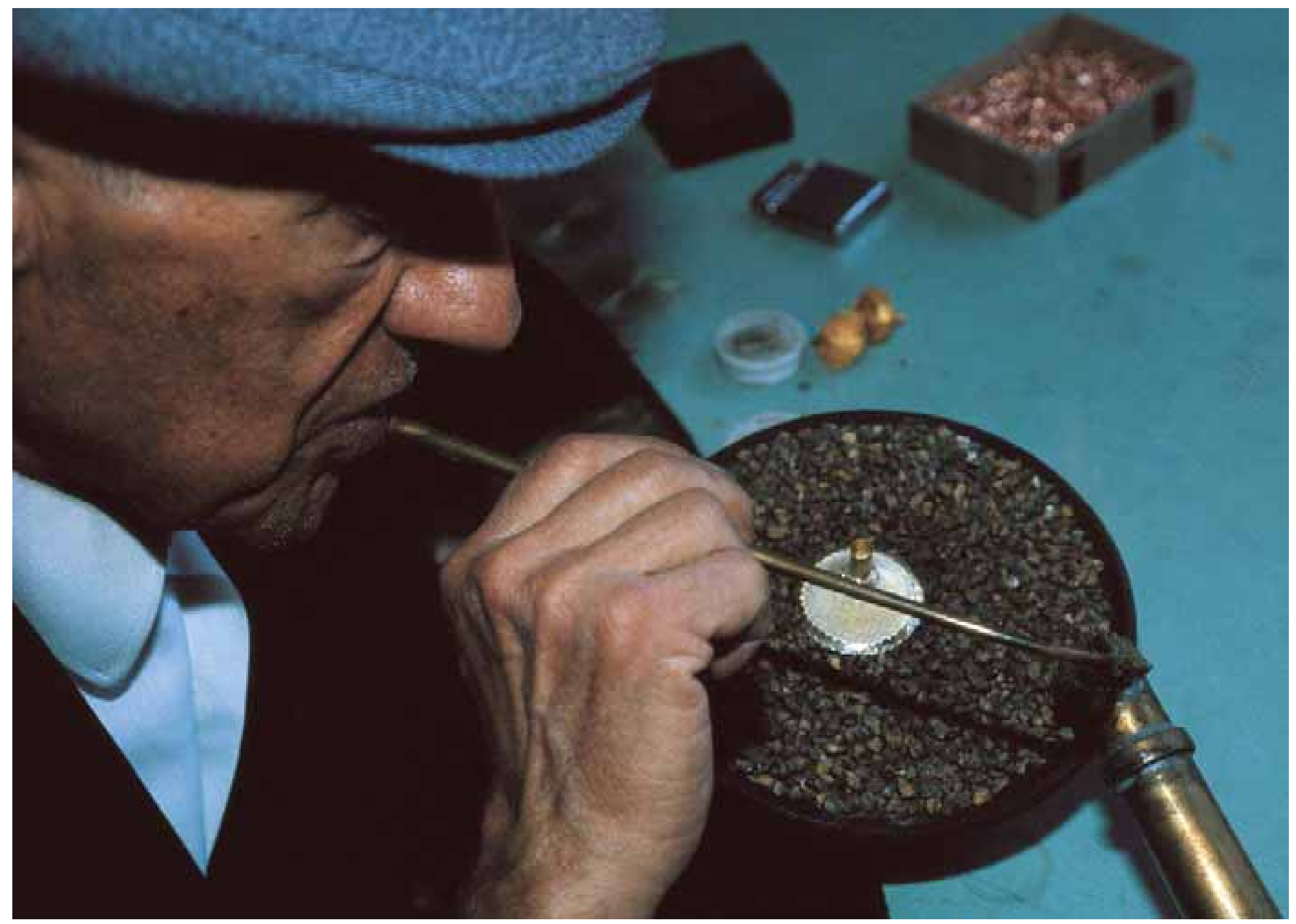
La nubile Giovanna Luigia Pala di Uri, nel testamento nuncupativo fatto all'età «d'anni ventisei, per ventisette circa», poiché gravemente ammalata, «oppressa da una malattia corporale» ma «sana di mente con chiara favella e libera vista», dichiara che, avendo ereditato da entrambi i genitori vari pegni d'oro che consistono «in tre paia pendini d'oro, tre anelli, un paio bottoni, così pure d'oro, una spilla simile», vengano, dopo il suo decesso, venduti per pagare il funerale e, se non fossero stati sufficienti i denari ricavati, voleva che venissero venduti anche i pegni d'argento anch'essi ereditati e consistenti in «una posata, cioè una forcina, ed un cochiajo d'argento, due coltelli col manico d'argento e due cochiarini». Qualora fossero avanzati dei soldi il curatore testamentario doveva far celebrare delle messe "basse". La giovane chiedeva inoltre che la croce d'oro e la collana di corallo in suo possesso venissero donate alla Vergine dell'Assunzione «affinché siccome essa è rifugio dei peccatori, così intercedermi la grazia del suo amatissimo figlio di lodarla e glorificarla in cielo e così sia».[53]

Utensili e tecniche

Come per tutte le forme di artigianato, anche per quello orafo sardo è opportuno, prima di analizzarne produzione e caratteri, individuare i materiali, gli utensili e la tecnologia impiegati; in questa ottica occorre prima di tutto notare che il corredo strumentale dell'artigiano orafo sardo non differisce da quello di altre regioni.
Lo strumento fondamentale che permette le operazioni basilari di preparazione delle leghe e le manipolazioni a caldo è il crogiuolo di terra refrattaria, attualmente sostituito da quello in grafite. Il combustibile più diffuso utilizzato per la fusione era rappresentato, nel passato, da carbone vegetale; molto apprezzato per il potere calorico era il carbone di erica (*castannargiu*). Luoghi di produzione di questo carbone erano alcuni centri montani dell'isola, fra cui Orgosolo, che copriva i fabbisogni del bacino orafo circostante. Questo combustibile veniva utilizzato anche dai fabbri in sostituzione di quello fossile.
Altro strumento di base è rappresentato dal martello con testa e penna per la lavorazione a freddo delle leghe d'oro e d'argento; attualmente il martello riveste importanza notevolmente ridotta rispetto al passato. Col martello, prima dell'introduzione del laminatoio, l'artigiano riduceva in lastra il metallo prezioso battendo la verga sull'incudine o su un disco di legno duro; col martello realizzava inoltre quel particolare tipo di bottone in lamina che viene indicato proprio col nome dello strumento.
Di morse in legno, di varie misure, l'orafo si serve per tenere saldo l'oggetto durante la lavorazione, specialmente quando è di piccole dimensioni.
Una serie di piccole tenaglie di varia forma e misura viene usata per reggere piccoli oggetti, per piegare fili o lastre di ridotto spessore e per dar loro opportune sagomature. Ugualmente molteplici sono le cesoie (*forfiches*), strumenti utilizzati per tagliare le lastre di metallo; non hanno mai grosse dimensioni poiché le lastre sono state già ridotte a spessori modesti sia attraverso martellatura a freddo, sia mediante ripetuti passaggi al laminatoio. I tronchesi, piccole tenaglie con ganasce taglienti, hanno diverse misure e profili e trovano applicazione nel taglio di fili di ridotto spessore. Altro utensile indispensabile nel corredo dell'orafo è la lima, di varia grandezza e formato: a sezione triangolare, ovale, tonda, rettangolare ecc.
L'archetto porta seghette – anch'esso presente in diverse dimensioni – è un altro utensile d'uso corrente; è usato sia per il taglio di lastre, sia per la sgrossatura di oggetti ottenuti per fusione. I più piccoli e con lama filiforme sono indispensabili per il lavoro di traforo e per la realizzazione di motivi ornamentali sulle lamine.
Col trapano manuale "orizzontale" si praticano fori su lastre di ridotto spessore; esso è azionato per mezzo di un archetto. Questo tipo di trapano, ancora ai primi del 1900, era presente nei laboratori di oreficeria, mentre il trapano del tipo "a palla" rappresenta una innovazione introdotta agli inizi del secolo; questo modello ha sostituito quasi del tutto quello orizzontale, in quanto più comodo da azionare rispetto a quello "a frusta".
Dopo la fusione, la lega passa al laminatoio che la riduce in lastra o in filo; questa macchina ha sostituito il lavoro manuale a martello come anche il vecchio banco per il tiraggio. Per la produzione del filo sono usate le trafile d'acciaio temperato con fori di diametro vario attraverso i quali si tirava il filo; attualmente le trafile di acciaio sono state sostituite da quelle in pietra dura. Prima dell'adozione della trafila, il filo era ottenuto da sottilissime strisce di metallo ridotte mediante martellatura.
Altro accessorio importantissimo per l'orafo sardo è la bottoniera, costituita da una spessa piastra d'acciaio nella quale è stata praticata una serie di cavità emisferiche di vario diametro, indispensabili per la sagomatura delle calotte dei bottoni sia in filigrana che in lamina. La bottoniera è sempre corredata di una serie di "imbutitori" (punzoni a testa sferica) di diametro corrispondente alle diverse cavità. Per saldare le diverse parti di un gioiello e per ottenere i granuli minuti con cui decorare le superfici viene usato il cannello ferruminatorio che l'artigiano "comandava" con

595-596. Salvatore Mastroni, orafo di Oliena, mentre realizza un bottone in filigrana d'oro (foto Antonio Tavera, 1987).
Sul banco da lavoro è visibile la ciotola con la pietra pomice, capace di mantenere una temperatura costante ed equamente diffusa, indispensabile per la giunzione delle parti nella saldatura.


595


596

La sequenza delle foto mostra un aspetto della lavorazione a filigrana. I fratelli orafi algheresi, Antonio e Agostino Marogna, si alternano in questo *reportage* (foto Antonio Tavera, 1990-91).

597. L'oro, preventivamente ridotto in filo tramite la macchina detta laminatoio, passa ora nella trafila manuale, tirato con le apposite tenaglie. La trafila, serie di fori decrescenti in una piastra d'acciaio temperato, contrastando il passaggio del filo ne consente la riduzione al diametro voluto.

598. Col filo trafilato si realizza la treccia, ottenendo una certa quantità di cerchielli della grandezza funzionale al gioiello da costruire. Su una piastra in oro di adeguato spessore è stato riportato il disegno finito del gioiello. Con l'ausilio di una pinzetta per saldare, borsella, i cerchielli vengono poggiati sulla lastra a coprirne il disegno.

599-600. Completata la disposizione, si procede alla saldatura tramite il cannello a gas ad intensità regolabile. L'oggetto è pronto per essere traforato.

601. Effettuati i fori nelle parti da traforare, operazione indispensabile al passaggio delle sottili lame, seghette, e successivo ancoraggio di esse all'archetto, mediante quest'ultimo si procede al traforo manuale del pezzo, appoggiandosi allo stock in legno (mensola inclinata) del banco da lavoro. Questa operazione provoca dei residui del prezioso metallo, che cadono e che vengono recuperati attraverso l'ampio cassetto sottostante, supporto che costituisce una delle componenti principali della postazione orafa da lavoro.

602-603. L'oggetto, liberato dal sovrappiù, deve essere rifinito mediante martellatura, limatura, saldatura della lamina per il castone del cammeo. Tali operazioni, semplici in apparenza, richiedono al contrario grande perizia di tocco. Nella martellatura ad esempio l'attenzione è massima, un colpo maldestro potrebbe irrimediabilmente ammaccare o deformare il pezzo; si ha infatti accortezza di battere su una superficie rigida ma in grado di assorbire il colpo, ad esempio sul piano in legno. In questo caso l'orafo ha scelto il martello detto "da orologiaio" e, al fine di non graffiare l'oggetto, ha frapposto un foglio di carta tra legno e metallo.

604-605. Mediante microforatura, si prosegue a fissare al supporto con chiodini le decine di scaramazze, piccole perle di fiume, preventivamente forate. I chiodini di ancoraggio constano di un segmento in sottile filo trafilato, in oro nel caso dell'esempio, che, dilatato a caldo sul fronte, è ritorto e legato sul retro, fermando così la perla. L'oggetto ultimato viene infine pulito e lucidato.


597


598


599


600


601


602


603


604


605

un insufflatore per orientare la fiamma sulle parti del gioiello da saldare.
Completano la dotazione del laboratorio ceselli e bulini di varia grandezza e profilo, utilizzati per i lavori di finitura dei gioielli.
La dotazione strumentale è rimasta a lungo invariata, poiché essa era pienamente idonea alla costruzione degli oggetti della produzione orafa tradizionale.
Varie sono le tecniche utilizzate dall'artigiano.
Per quanto riguarda la fabbricazione di oggetti per fusione, appare diffusa quella all'osso di seppia, che consente la riproduzione di modelli già esistenti mediante un calco in negativo dell'oggetto da riprodurre attraverso la compressione del medesimo fra due ossi di seppia precedentemente essiccati, squadrati e spianati; si otteneva in tal modo fra gli ossi un calco esatto dell'oggetto, entro il quale veniva colato il metallo fuso che ne assumeva pertanto la forma. Il nuovo esemplare così ottenuto doveva essere quindi rifinito con lime e bulini, fino a ottenere una copia identica al modello utilizzato; questo perché lo stampo poteva deformarsi per effetto del calore. Lo stampo ottenuto da ossi di seppia è monouso. Questa tecnica era particolarmente adoperata per la riproduzione di gioielli di piccole dimensioni. Scarsamente utilizzata, benché molto più antica, è invece la tecnica detta "a cera persa".[54]
Assai diffusa è la tecnica della filigrana, consistente nell'uso dell'oro e dell'argento, ridotti in fili, sfruttandone la duttilità. La filigrana è presente nella gioielleria popolare sarda nel tipo "a notte" e in quello "a giorno". Generalmente il filo è applicato in forma di spirali semplici o doppie contrapposte (nella tecnica "a giorno") e di motivi floreali stilizzati (in quella "a notte").
La granulazione, basata sull'uso di minuscole sfere d'oro o d'argento, di diametro variabile ma sempre ridottissimo, saldate sulla superficie degli oggetti a formare motivi decorativi, è d'uso frequentissimo. I metodi per l'ottenimento dei granuli di piccole dimensioni sono vari: il più comune prevede la fusione di piccolissimi segmenti di filo (d'oro o d'argento) su un piano di legno duro o di materiale refrattario con il cannello per saldare. I frammenti metallici, una volta raggiunta la temperatura di fusione, assumono forma sferica.
Poiché l'oro è da sempre assai più costoso dell'argento, molti dei gioielli di corredo del vestiario popolare venivano realizzati con quest'ultimo metallo e si impreziosivano con la doratura "a fuoco", consistente nel ricoprire l'oggetto con amalgama di oro e mercurio che, riscaldato, per evaporazione perdeva il mercurio, mentre l'oro si fissava sulla superficie.
Dannosissima alla salute dell'artigiano (durante il riscaldamento dell'oggetto da dorare si sviluppano vapori di mercurio), questa tecnica è stata sostituita dalla doratura galvanica.
La saldatura era eseguita con il cannello ferruminatorio; come antiossidante era utilizzata sia la feccia del vino solidificata[55] che il borace (*burracciu*), in grado di evitare l'ossidazione del metallo in corrispondenza dei punti interessati alla saldatura, favorendo lo scorrere della lega saldante. Un'altra tecnica di saldatura, usata per il restauro di oggetti preziosi danneggiati, è la "saldatura dolce", che prevede l'impiego di leghe piombo/stagno. Questo tipo di saldatura non ha le caratteristiche di resistenza e durata di quella "forte", si ritrova con grandissima frequenza nelle operazioni di riparazione e di restauro di gioielli, probabilmente perché di più facile esecuzione, e perché la lega piombo/stagno, con temperatura di fusione inferiore a quella delle leghe d'oro o d'argento, consentiva di operare con maggiore tranquillità su oggetti finiti.
Anche la tecnica dell'incisione trova frequente applicazione nella gioielleria tradizionale sarda; essa è eseguita per mezzo di bulini, scalpelli taglienti che "graffiano" la superficie dell'oggetto asportando piccolissime quantità di metallo; pur producendo un effetto simile alla cesellatura, l'incisione consente la realizzazione di disegni, linee e contorni più nitidi.
Lo sbalzo è la tecnica che consente di ottenere figure ed elementi decorativi di vario genere su piastra, agendo mediante punzoni sulla superficie non a vista, e in modo da ricavare, in positivo sulla superficie opposta, la figura che doveva essere rifinita sul lato a vista.
Per evitare il lavoro ripetitivo dello sbalzo, specialmente in caso di produzione di più oggetti simili, si ricorre alla realizzazione del modello base su matrice metallica; questa tecnica consente poi l'ottenimento di oggetti in serie, pronti per la finitura. L'esame di diversi elementi di *gancere* conferma che in molti casi essi sono stati ottenuti per stampaggio. È con tutta probabilità questa la tecnica usata in Sardegna per la decorazione delle lamine dei fornimenti dei fucili a pietra focaia.
La tecnica del traforo è legata alla costruzione di bottoni e di elementi di *gancere* in lamina d'argento; la decorazione è realizzata con seghetti finissimi che consentono l'esecuzione di motivi ornamentali precedentemente tracciati sulla piastra da decorare, seguendone con precisione i contorni.
Oltre a quelle accennate compaiono nella produzione orafa tradizionale, seppure con minore frequenza, altre tecniche.
Nei reperti di gioielleria di corredo del vestiario sardo la smaltatura è applicata molto raramente, sia nel tipo *champlevé* che in quello *cloisonné*,[56] i pochi casi riscontrabili in manufatti di area campidanese sono di smaltatura "filigranata", i cui bordi sono delimitati da filigrana che ha il compito di trattenere lo smalto (variante del *cloisonné*).
Per l'incastonatura delle pietre sono seguite due tecniche: a bordi ribattuti sulla pietra o a griffatura, ribattute anch'esse sulla pietra.
Pur non essendo del tutto assenti, altre tecniche sono sostanzialmente estranee alla gioielleria sarda.

Note

1. F. de Rosa 1899, pp. 109-110.
2. Biblioteca Universitaria di Sassari (d'ora in poi BUS), S. 9 ms. 44.
3. A. Rossi 1964, p. 10.
4. BUS, Soppr. Corp. Relig. ms. 421.
5. V. Angius 1833-56, vol. VII, 1840, s.v. *Gallura*, p. 174.
6. M. Azara 1943, p. 193.
7. R. Corso 1929, p. 243.
8. R. Corso 1929, p. 243.
9. D. Mameli 1965, p. 208.
10. D. Mameli 1965, p. 208.
11. J. Fuos (1780) 2000, p. 118.
12 W.H. Smyth (1828) 1998, p. 166.
13. A. de La Marmora (1838) 1926-28, p. 184.
14. V. Angius 1833-56, vol. XX, 1850, s.v. *Tiesi*, p. 935.
15. E. Roissard de Bellet 1884, p. 76.
16. A. Bresciani (1850) 2000, p. 318.
17. G.F. Fara 1885.
18. N. Cossu 1996, p. 129.
19. P. Gometz 1995, p. 63.
20. J. Fuos (1780) 2000, p. 118.
21. G. Deledda 1894-95, p. 223.
22. P. Moretti 1962, p. 74.
23. A. Bresciani (1850) 2000, pp. 317-318.
24. *Atti del Comitato Direttivo della Prima Esposizione Sarda*, Cagliari 1872, pp. 182-183.
25. *N. Tiole* 1990.
26. "Raccolta di costumi sardi eseguita ed offerta a S.A. Reale il Principe Umberto dal Cav.re Simone Manca di Sassari", costituita da 16 acquarelli, dipinti fra il 1869 e il 1876 e conservati presso la Biblioteca Reale di Torino.
27. P. Corrias Dessì 1990, p. 224.
28. B. Caltagirone 1994, p. 57.
29. Per la costituzione di alcune collezioni museali di gioielli cfr. Tavera 1987.
30. BUS, Soppr. Corp. Relig. S. 5 ms. 1161/63.
31. BUS, S. 5 ms. 44.
32. BUS, S. 9 ms. 14.
33. BUS, S. 9 ms. 12.
34. Archivio di Stato di Sassari (d'ora in poi ASS), *Atti notarili originali*, Notaio D. Lai Roggio, b. 1, vol. 1, doc. 18, *Capitulos Nuptiales massayo Antonio Escanu e Antonieta Deiana*, 2 febbraio 1798.
35. ASS, *Atti notarili originali*, Notaio D. Lai Roggio, b. 2, vol. 3, doc. 32, *Testamento nuncupativo* di Salvador Manos e Maria Antonia Randacciu, 20 ottobre 1802.
36. ASS, *Atti Notarili Alghero Ville*, doc. 78, ff. 177 e 177 v.
37. W.H. Smyth (1828) 1998, p. 166.
38. E. Roissard de Bellet 1884, p. 76.
39. M.L. Wagner 1962-64, vol. II, pp. 157-158.
40. A. Bresciani (1850) 2000, p. 322.
41. D. Mameli 1965, p. 208.
42. G. Cabiddu 1965, p. 449.
43. *I costumi di Quartu* 1993, pp. 105-106.
44. BUS, Soppr. Corp. Relig. ms. 431.
45. G. Cabiddu 1965, p. 449.
46. *Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi*, Bergamo 1911, p. 36. Per il termine *kannákka* cfr. M.L. Wagner 1960-64, vol. I, p. 284.
47. G.M. Mameli de' Mannelli 1805, p. 61.
48. V. Angius 1833-56, vol. XX, 1850, s.v. *Tissi*, p. 979.
49. A. Bresciani (1850) 2000, p. 317.
50. G. Spano 1863, p. 15, nota 1.
51. *I costumi di Quartu* 1993, pp. 107-108.
52. ASS, *Atti Notarili Alghero Ville*, 1832, vol. 1, doc. 38, *Testamento reciproco dei giuali Giacomo Fiori, Marianna Casu di Usini*, 15 febbraio 1832.
53. ASS, *Atti Notarili Alghero Ville*, 1833, *Testamento Nuncupativo della Nubile Giovanna Luigia Pala del villaggio d'Uri*, 30 marzo 1833, doc. 30, f. 65).
54. Tale tecnica consente la realizzazione di un solo esemplare.
55. L'uso della feccia di vino come antiossidante fino agli anni sessanta circa del secolo scorso è stato documentato a Ittiri.
56. Tecnica di applicazione dello smalto entro settori delimitati.



606

Magia e ornamenti preziosi

Paolo Piquereddu

Può apparire singolare il dato che le più importanti raccolte di amuleti – e in generale di manufatti destinati alla protezione della persona – della Sardegna provengano da chiese e santuari.
Degli oggetti preziosi che, in quantità tale da coprirne tutto l'abito, adornano le tante Madonne delle Grazie, dell'Assunta, del Miracolo, del Rimedio, portate in processione nelle ricorrenze calendariali, una parte consistente è formata appunto da *kokkos*, manine di corallo, "occhi di Santa Lucia", *spuligadentes*, e così via: essi, al pari di croci, patene e reliquiari con rappresentazioni del Cristo, di Maria e dei Santi, e di oggetti "laici" di ornamento della persona, quali orecchini, collane, anelli, spille, contribuiscono a onorare le sacre immagini e partecipano, con la privazione di un bene personale affettivamente e venalmente significativo, la gratitudine del popolo per il soccorso ricevuto.
La collezione di amuleti e reliquiari del Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro, certamente la più vasta e completa in questo settore, deriva per la gran parte dall'acquisizione degli ex voto dei santuari del Miracolo e dell'Annunziata di Bitti, ma la stessa origine chiesastica hanno anche le più significative raccolte private.[1]
Come sempre accade quando lo sguardo va oltre la Sardegna e insieme arretra nel tempo, questa singolarità, questa bizzarra confluenza di segni della religiosità cristiana e cattolica con il mondo magico popolare perde il suo carattere di anomala manifestazione e diviene dato coerente con la storia della cultura popolare europea e mediterranea. Oggetti, nomi, materiali e pratiche, considerate circoscritte all'isola, si riconnettono a un comune libro, spesso non scritto, di conoscenze, di credenze e di concezioni del mondo. Emerge così, magari resa opaca dall'indefinitezza del luogo e del tempo di origine, una enciclopedia di scienze naturali e filosofia, di religione e magia, di storia e mitologia dai confini disciplinari molto labili che attraversa e prende, unisce e confonde persone e cose, luoghi e circostanze, ne trae nuovi significati e nuove tessiture, indifferente a date e luoghi di partenza.

Si delinea un mondo di uomini e donne che conoscono e sono vicini al complesso dell'universo, agli elementi naturali, al mondo vegetale e minerale e, dunque, ai boschi e alle pietre, agli animali, di cui conoscono molte cose. Essi parlano e un po' contrattano con la Natura, non si sentono di dominarla ma se ne considerano parte – e neppure la più forte – e ne invocano l'aiuto. La Natura, della quale si riconosce la grandezza, che offre rimedi e risposte alla debolezza dell'uomo di fronte alle difficili prove del vivere, viene allora associata al complesso della religiosità cristiana, divenendone, quale parte del creato, un'ulteriore forma e espressione.[2]
In questo scenario, di volta in volta definito prescientifico o di religione privata, trovano allora collocazione e senso le più singolari coesistenze materiche e simboliche, testimoniate anche dai dipinti della Madonna e del Bambin Gesù con il rametto di corallo al collo, diffusissimi nella produzione artistica italiana ed europea del Quattrocento e del Cinquecento – si pensi alla celebre *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca, 1470 circa, o, per la Sardegna, alla *Madonna in trono col Bambino, angeli e committenti* del Maestro di Castelsardo, 1492 circa, proveniente dalla chiesa di Santa Rosalia di Cagliari, ora al City Museum and Art Gallery di Birmingham –; o dalla piccola statua del primo Ottocento del Bambin Gesù conservata ad Alghero al Museo d'Arte Sacra (fig. 607), proveniente dalla chiesa di San Michele, che sul vestitino, oltre a un'imponente collana di vaghi sferici di corallo reggente un bel 13 d'oro, reca una quantità di manine,



607

606. *Sant'Isidoro*, prima metà sec. XX legno intagliato dipinto, Mamoiada, chiesa di Nostra Signora di Loreto. Il santo ha una cavalletta d'argento legata al polso.

607. *Gesù Bambino*, prima metà sec. XIX legno intagliato dipinto, Alghero, Museo d'Arte Sacra. Il bambinello indossa una veste bianca addobbata prevalentemente da monili di corallo rosso dall'evidente valenza magico-apotropaica.


608


609


610


611


612


613


614


615


616


617


618


619

608. *Spuligadentes cuoriforme*
lamina d'argento, lunghezza 5,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

609. *Spuligadentes cuoriforme*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, lunghezza 7,3 cm, Cagliari, collezione Piloni.

610. *Spuligadentes cuoriforme*
lamina d'argento con granulazione, lunghezza 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

611. *Spuligadentes zoomorfo*
lamina d'argento incisa, lunghezza 9,7 cm, Gavoi, collezione privata.

612. *Spuligadentes zoomorfo*
lamina d'argento incisa, lunghezza 6,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

613. *Spuligadentes zoomorfo*
lamina d'argento incisa, lunghezza 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

614. *Spuligadentes antropomorfo*
lamina d'argento incisa, lunghezza 6,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

615. *Spuligadentes zoomorfo con fischietto*
lamina d'argento incisa, lunghezza 5,5 cm, Cagliari, collezione Piloni.

616. *Spuligadentes zoomorfo con catenella*
lamina d'argento incisa con perla di corallo incastonata, catenella in argento con grano in pasta vitrea azzurra dipinta a smalto, inserti in filigrana, bottone in filigrana con granulazione, "occhio di Santa Lucia" montato in argento, lunghezza 6,6 cm, Gavoi, collezione privata.

617. *Spuligadentes cuoriforme con catenella*
lamina d'argento incisa con filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, catenella in argento con amuleto in pasta vitrea lattescente (*kiliarju*) montato in lamina d'argento, lunghezza 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

618. *Spuligadentes cuoriforme con fischietto*
lamina d'argento incisa con filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, lunghezza 5,4 cm, Cagliari, collezione Piloni.

619. *Spuligadentes cuoriforme con fischietto*
lamina d'argento incisa con filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, lunghezza 7 cm, Cagliari, collezione Piloni.



620

620. *Spuligadentes cuoriforme con catenella* lamina d'argento con filigrana, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, catenella in argento con pietre e vetri colorati, e "occhi di Santa Lucia" montati in lamina d'argento, lunghezza 8 cm, Seneghe, collezione Pili.

621. *Spuligadentes cuoriforme con catenella* lamina d'argento con filigrana, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, catenella in argento con pietre e vetri colorati, bottoni in filigrana d'argento, cammeo e "occhi di Santa Lucia" montati in lamina d'argento, lunghezza 7,5 cm, Seneghe, collezione Pili.



620a



621



621a



622



622a



623



624



625



626



627

622. *Spuligadentes cuoriforme con catenella*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea e "occhio di Santa Lucia" incastonato al centro, catenella in argento con bottoni in filigrana d'argento, grano di corallo, "occhi di Santa Lucia" montati in lamina d'argento, lunghezza 6 cm, Nuoro, collezione privata.

623. *Spuligadentes con reliquiario*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea e teca centrale in argento dorato e inciso, contenente un frammento di tessuto, lunghezza 6,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

624. *Spuligadentes con cromolitografia*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea e teca centrale contenente una cromolitografia, lunghezza 7,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

625. *Spuligadentes con cromolitografia*
lamina d'argento dorato con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea e teca centrale contenente una cromolitografia, lunghezza 7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

626. *Spuligadentes con cromolitografia e catenella*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea, teca centrale contenente una cromolitografia, catenella in argento con tre bottoni in filigrana d'argento, lunghezza 6,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

627. *Spuligadentes con catenella*
lamina d'argento con filo ritorto, granulazione, pasta vitrea e teca centrale contenente un frammento di carta stagnola rossa, catenella in argento con tre bottoni in filigrana d'argento e granulazione, uno con pasta vitrea azzurra incastonata, lunghezza 8,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


628


629


630


631

pendenti e rametti fallici di corallo; o ancora dallo straordinario *Ritratto dell'infanta Ana d'Austria*, dipinto nei primi anni del Seicento da Pantoja de la Cruz, conservato nel Museo de las Descalzas Reales di Madrid, che oltre a tenere in mano un rametto di corallo, sul regale abitino riccamente ornato di pizzi, reca croci e reliquiari e una cintura da cui pendono diversi amuleti tra i quali, in bella vista, una grande *higa* di giaietto.
È un mondo complesso, quello che viene fuori dall'analisi degli amuleti e della Sardegna; un mondo che postula la persistenza e la condivisione di una cultura popolare che attinge, forse senza scala di valori, a tradizioni religiose e conoscenze mediche, agrarie, mineralogiche, naturalistiche e concezioni mitiche, che circolano, che dialogano e si trasformano acquisendo magari nomi nuovi e operando in luoghi diversi; come un copione che viene di volta in volta riscritto sulla base di fondamenti stabilizzati.

Della produzione complessiva di oggetti sardi connessi a pratiche e aspettative magico-protettive le pagine che seguono contemplano solo quelli assimilabili ai gioielli, per la presenza di materiali preziosi, in particolare dell'argento, del corallo, e, in quantità assai modesta, dell'oro, associati a materiali organici e inorganici quali pietre fossili, ambra, giavazzo, conchiglie, denti, legno, tessuti. Sono pertanto assenti gli scapolari (*pungas*), realizzati generalmente in tessuto, che si usava portare legati al collo o cuciti a un indumento, e numerosi altri amuleti costituiti esclusivamente da elementi vegetali o animali.[3]
Il testo comprende invece anche gli oggetti impropriamente chiamati reliquiari e *Agnus Dei*, ritenendo che gli stessi, proprio per l'assenza degli elementi costitutivi dei suddetti reliquiari e *Agnus Dei* possano ragionevolmente essere inseriti nella categoria generale di dispositivi per la protezione della persona.

628. *Spuligadentes con catenella*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, catenella con "occhi di Santa Lucia", montati in lamina d'argento con cornice in filo ritorto, grani di pasta vitrea azzurra incapsulati in filigrana d'argento con granulazione e pietre colorate montate in lamina d'argento, lunghezza 7 cm, Nuoro, collezione privata.

629. *Spuligadentes*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione e pasta vitrea policroma, teca centrale contenente un frammento di carta stagnola, lunghezza 7 cm, Cagliari, collezione Piloni.

630. *Spuligadentes*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione, pasta vitrea policroma, teca centrale con apertura a croce contenente pietra lattescente, lunghezza 7,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

631. *Spuligadentes*
lamina d'argento, filo ritorto, granulazione, pasta vitrea policroma, teca centrale in filigrana d'argento con granulazione e pasta vitrea rossa incastonata al centro, lunghezza 7,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

Spuligadentes *o* ispuligadentes *o* ispurgadentes
Tra gli oggetti che vengono classificati come amuleti, gli *spuligadentes* (stuzzicadenti) occupano una particolare posizione per la precipua connotazione di oggetto prezioso che, nelle forme più elaborate, postula una certa perizia orafa non richiesta per la gran parte degli altri amuleti, per i quali, salvo qualche eccezione, l'intervento dell'orafo si limita spesso a fornire i supporti d'argento per la sospensione dell'oggetto o i sonagli.
Gli esemplari più semplici di questo oggetto sono costituiti da un profilo cuoriforme da cui si dipartono esternamente due elementi ricurvi contrapposti, l'uno con una estremità acuminata e l'altro a paletta o a cucchiaino. Un anello di sospensione permette l'inserimento di una lunga catena pure d'argento, generalmente del tipo detto *giunchigliu*. Anche quest'ultimo elemento, insieme ai terminali sopra descritti, contribuisce a riconoscere nell'oggetto le originarie funzioni pratiche postulate dal suo nome, di stuzzicadenti e nettaorecchie che, pendente dagli abiti, accompagnava i suoi possessori.
Un esempio, peraltro molto elegante, tra le forme più semplici è ben rappresentato dal reperto dell'ISRE[4] con il profilo a forma di cuore, dalla cui base, volta a sinistra, si diparte, quasi a prosecuzione della forma curva del disegno, un'appendice appuntita; nella parte opposta invece è applicata un'altra appendice più corta terminante a cucchiaino, curva quasi a seguire un unico moto rotatorio con la parte appuntita (fig. 609).
Una ricca letteratura segnala l'uso di puliscidenti in argento fin da tempi ormai remoti. In un passo del *Satyricon*, Petronio, dopo aver dato conto del corredo di gioielli esibiti dall'ineffabile Trimalcione, accorso a un convivio, informa che questi si pulisce i denti con uno stuzzicadenti d'argento.[5]
Peraltro nel Cinquecento – periodo di profonda influenza iberica su tutti gli aspetti del vivere pubblico e privato della Sardegna – nei manuali dei dentisti spagnoli l'uso di stuzzicadenti d'argento era vivamente consigliato per la salute di denti e gengive; Francisco Martinez, dentista del Principe Carlos, figlio di Filippo II, nel 1557, raccomanda di «*utilizar un mondadientes de plata que se ha de tener siempre en casa y cuando vaya el barbero a hacer la barba se le dará para que con el tal mondadientes quite la tova … En cuanto al mondadientes, tiene cuatro piezas que sirven para limpiar la dentadura, dos más anchos como pequeños escoplos y dos puntiagudos. Estos mondadientes eran fabricados por el platero Miguel Sánchez, en el Corral de La Copera, en Valladolid*».[6]
La descrizione del *mondadientes* cinquecentesco spagnolo riconduce agli esemplari presenti in diverse raccolte della Sardegna, formati da quattro elementi con caratteristiche funzionali diverse che si aprono a ventaglio ruotando su un perno che li tiene uniti alla base (figg. 632-633).
Sempre più frequentemente le analisi dei documenti d'archivio dell'isola, in questi ultimi anni, offrono numerose conferme circa la presenza di questi oggetti in doti,



632



633

632. *Spuligadentes a ventaglio con catenella*
in lamina d'argento incisa
e catenella in argento,
lunghezza 8 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle
Tradizioni Popolari Sarde.

633. *Pendente da gancera con spuligadentes*
in lamina d'argento traforata e incisa,
catenella in argento con tre cuori in
lamina d'argento incisa, lunghezza
10,4 cm, Cagliari, collezione Piloni.



633a



633b

inventari *post mortem* o capitoli matrimoniali riguardanti non solo i ceti nobiliari ma anche i popolani. Così nell'inventario dei beni del sassarese Don Pedro Moros de Molinos (15 novembre 1645) si trova, tra i tanti oggetti preziosi, «*un mundadientes de plata en quatro pedassos*», che rimanda agli esemplari a ventaglio di cui s'è detto e, qualche anno dopo, un inventario stilato nel quartiere Villanova a Cagliari (1656) segnala un altro «*netejadientes de plata*».[7]

E ancora, ma gli esempi potrebbero continuare, un altro documento del 1761 cita «*una cadenita de plata e unu ispuligandente a crabolu de plata*», confermando la diffusione di esemplari di *spuligadentes* recanti rappresentazioni zoomorfe, nel caso specifico un cerbiatto, motivo assai comune e ampiamente attestato (figg. 611-612).[8]

Altre rappresentazioni zoomorfe presenti nel variegato catalogo iconografico degli *spuligadentes* riguardano cavalli, con o senza cavaliere, cani, colombe, insetti, rapaci (figg. 613, 616), unicorni (fig. 615), draghi. Tra le raffigurazioni antropomorfe le più frequenti sono i cavalieri (fig. 614), a volte in coppia con una figura femminile. Gli esemplari più complessi, pur conservando le due appendici contrapposte, mostrano chiaramente che la primaria funzione pratica è andata perduta.

Talvolta rafforzati dall'applicazione o dall'associazione con "l'occhio di Santa Lucia", manine e piccoli falli di corallo, talaltra incastonando una piccola teca con tanto di immagine sacra – in genere il volto di Cristo o della Madonna – trafitta da una freccia dorata (fig. 626), gli *spuligadentes* manifestano chiaramente la loro afferenza al repertorio degli oggetti-magico protettivi: in queste versioni più elaborate sono presenti varie tecniche orafe, compresa la filigrana e la granulazione che, come prima accennato, ne accentuano lo *status* di gioiello ancorché associato a finalità apotropaiche.

Esempi notevoli sono presenti nella collezione Pili di Seneghe (figg. 620-621): al corpo dello *spuligadentes*, già riccamente conformato, si associa una catena cui sono legati diversi oggetti protettivi, quali *kokkos*, "occhi di Santa Lucia", coralli, murrine. Analogo oggetto si trova in una collezione privata di Nuoro, accompagnato da sei "occhi di Santa Lucia" (fig. 628).

Alla pregevole collezione Piloni di Cagliari pertengono alcuni esemplari di *spuligadentes* molto elaborati nella lavorazione e caratterizzati dall'applicazione di un fischietto a tubetto con terminale a sfera (figg. 618-619).

I fischietti d'argento, spesso associati a piccoli sonagli, rientrano tra le categorie degli amuleti sonori documentati nelle collezioni regionali italiane, per esempio a Scanno in Abruzzo.[9]

Essi, come le campanelle e tutti i dispositivi sonori, svolgono la funzione di tenere lontani, specie dai bambini, influssi e esseri maligni.[10]

Kokkos

Uno degli amuleti più diffusi nell'isola per la protezione dei bambini dal malocchio risulta essere il *kokko* o *pinnadellu*, altrimenti detto *sabegia*, denominazione quest'ultima che riconduce al catalano *adzabeja* e al castigliano *azabache*. Tale relazione è stata ampiamente evidenziata da Max Leopold Wagner: «A Nuoro le pietre nere specialmente attaccate al collo dei bambini si chiamano *kokkos* (sing. *kokko*), vocabolo che si riallaccia al lat. coccum … e col quale si confronti *kókkoro* "noce"' usato intorno al Gennargentu; devono dunque il nome alla loro forma rotonda. Il Valla, descrive i *kokkos* nel modo seguente: "Sono certi anellini di una sostanza nera (a foggia di paternostri della corona del rosario, e di varia grandezza), che infilati in una catenella d'argento pendono da un lato o dal bel mezzo del petto dei lattanti" … Un amuleto identico, pure di pietra nera (giavazzo) e in tutto simile al *pinnadellu*, mi fu mostrato ad Oristano col nome di *sa sabegga* che è evidentemente lo stesso vocabolo di quel *su sebezze*, menzionato dal Valla, per Gavoi e che da lui è descritto come "un pezzo di sostanza nera incastonata in un cerchio d'argento o d'altro metallo meno prezioso; è molto simile al *pinnadellu* e al *kokko* nuorese". *Sabegga* è se non erro, nient'altro che il *atzabeja* (cast. *azabache*), che designa appunto il giavazzo o ambra nera».[11]

Il termine di origine araba *azabache* indica una piccola forma sferica di giavazzo.[12] Questo materiale è in realtà un legno fossile (lignite picea), il *lapis gagate* del mondo latino, cui fin dall'antichità in gran parte dell'Europa vennero riconosciute particolari virtù contro il malocchio.[13]

Di giaietto, in Spagna, erano particolarmente diffuse le manine con le fiche: alcune di esse recavano incisi simboli cristiani, tant'è che negli inventari degli *azabacheros* del Cinquecento venivano chiamati *santiagos de figas*.[14] Tale denominazione è da ricollegare alla produzione di gioie in *azabache* che si sviluppò attorno al santuario di Santiago di Compostela, dove i pellegrini in visita al sepolcro dell'apostolo, rinvenuto nel secolo IX, usavano portare via oggetti in giaietto con la figura di San Giacomo o riproduzioni della conchiglia del pellegrino, le *veneras*, o altre immagini sacre che ebbero grande diffusione nel mondo cristiano.

L'uso di amuleti in giaietto cominciò infatti a generalizzarsi nel Quattrocento per raggiungere la massima diffusione nell'età di Filippo II. La straordinaria diffusione dei lavori degli *azabacheros*, così come ogni forma di scambio e di comunicazione culturale, venne sicuramente favorita anche dall'apertura del *Camino de Santiago*, la grande via commerciale che univa Barcellona a Padron, sull'Atlantico.

Oltre alle *manufiche* e alle medaglie con immagini sacre si realizzavano in giaietto anche anelli, collane e girocolli.

Il loro uso è ampiamente documentato nei ritratti della nobiltà spagnola dei secoli XVI e XVII; un esempio molto significativo al riguardo è offerto dal già citato *Ritratto dell'infanta Ana d'Austria*: la bambina è ricoperta di reliquiari e amuleti, tra i quali, sta l'immancabile *manufica* di *azabache* (si notano anche un rametto di corallo, un *chupador*, una campanella, una pietra romboidale).

È ragionevole ritenere che gli amuleti di *azabache* fossero entrati nell'uso anche in Sardegna attraverso i ceti nobiliari e mercantili che avevano più frequenti rapporti con la penisola iberica, e che si fosse avuto un trasferimento del materiale, specialmente in forma di *cuentas* (sferette), la cui produzione, nella Spagna del XVI secolo, aveva assunto carattere industriale.
È probabile che il giaietto, con l'affievolirsi della produzione e dei rapporti commerciali con la Spagna, e a causa della fragilità che ne rendeva piuttosto difficile la lavorazione, sia stato progressivamente sostituito con pasta di vetro, poiché l'ossidiana presentava caratteristiche di durezza che ne rendevano molto laboriosa la modellazione e la perforazione secondo le esigenze costruttive del *kokko*. La gran parte dei *kokkos* del Museo nuorese sono per l'appunto in pasta di vetro (figg. 634-641), mentre di giaietto risulta essere un frammento di amuleto con appendice in lamina e anello d'argento, probabilmente parte di una *manufica* incisa (fig. 700).
Sono inoltre ben documentati nelle collezioni pubbliche e private *kokkos* in corallo (figg. 645-646), in legno (fig. 651), in marmo, in pasta di vetro tipo murrine, detti *froridos* (ornati, alla lettera fioriti) (figg. 648, 650), e in ambra, tutti in forma di sfera traforata per il passaggio del supporto metallico che tiene due calottine laterali in lamina o in filigrana d'argento dalle quali si dipartono le catenine di sospensione.

Preda de latte, kiliarjos

Un amuleto assai diffuso nell'isola è la *pedra* o *preda de latte*, la "pietra del latte"; si tratta di piccoli oggetti di pasta di vetro opalescente di forma globulare o piriforme, con appendice in lamina d'argento, frequentemente ornata con applicazioni in filigrana (figg. 654-664). Veniva portato sul seno dalle donne nel periodo dell'allattamento per favorire una costante produzione di latte.[15]
La *pietra del latte e dell'occhio* è ampiamente attestata nell'Italia centromeridionale dove associa anche la funzione di proteggere i neonati dal malocchio.[16]
In Spagna è documentato l'uso di amuleti sferici lattescenti, generalmente in agata, detti *cuentas de leche*: «*Es una piedra de singular uso feminino y que se relaciona con los pechos de las mujeres y su nombre se asocia a la santa cuyos pechos fueron cortados. Los objetos realizados en ágata que son utilizados por llas madres lactantes se llaman "cuentas de leche" las cuales se cuelgan las mujeres cerca los pechos para che venga leche*».[17]
Con la denominazione di *kiliarju* viene descritto da Antonio Tavera quale amuleto destinato ai bambini per protezione contro il malocchio cui poteva essere associata una funzione pratica di dentaruolo e succhiotto.[18]
Quest'ultimo utilizzo trova conferma nell'amuleto della stessa forma, dimensione, materiale e montatura in argento noto in Spagna come *chupador*, succhiotto, documentato peraltro anche in forma di barretta di vetro a torciglione della lunghezza media di 10 cm.[19]
Analoga funzione svolgevano alcuni amuleti costituiti da una barretta arcuata di vetro o cristallo fissata a delle catenelle con supporto di lamina d'argento, talvolta accompagnati da bubboli d'argento.

Portaprofumi e agorai

Un oggetto che, come lo *spuligadentes*, nel corso del tempo ha perso la primitiva funzione a favore di quella magico-protettiva è il portaprofumi (*nuschera*), consistente in un piccolo contenitore d'argento a forma d'ampolla (figg. 665-666, 668), al cui tappo è collegata una catena di dimensioni variabili, oppure in un astuccio tubolare in lamina d'argento più o meno ornato da applicazioni in filigrana (figg. 669-677).
L'uso di piccoli contenitori di profumo da portare con sé va molto lontano nel tempo e anche per quest'oggetto sono tante le testimonianze provenienti dal mondo classico, quale, per fare un solo esempio, il prezioso pendente d'oro ad *amphoriskos* del Museo Nazionale di Taranto, proveniente da Altamura.[20]
Nel Quattrocento e nel Cinquecento tra i ceti nobiliari europei era diffusa l'abitudine di portare sospese alla cintura delle boccette portaprofumi che spesso erano gioie realizzate da orafi rinomati.
In diversi inventari e collezioni dell'isola la tipologia ad astuccio tubolare anziché come portaprofumi è classificata come agoraio (*agullas* e *aguzeri*). Le due diverse funzioni sono attestate sia in Sardegna sia in area europea attraverso una cospicua documentazione e dunque entrambe verosimili e compatibili; comunque sia in entrambi i casi appare preminente la finalità di amuleto, come dimostra la presenza immancabile di sonagli, del tutto inutili in oggetti quali portaprofumi e portaaghi.

Cavallette

Gli amuleti descritti in precedenza erano tutti destinati alla protezione delle persone; esistevano alcuni oggetti che avevano lo scopo di proteggere i campi, la casa, gli animali da lavoro e le greggi. Rientrano in queste categorie di amuleti le due cavallette afferenti alla collezione Pili e a quella del Museo Etnografico di Nuoro. L'oggetto del Museo di Nuoro, in metallo comune, mostra una fattura abbastanza minuziosa e realistica; alla base reca un supporto atto probabilmente alla sospensione su un nastro o cintura (fig. 680); quello della collezione Pili ha una esecuzione più raffinata rispetto al precedente ed è sospeso a una catena (fig. 679); secondo quanto riferito dalla famiglia Pili, in argento, l'amuleto veniva benedetto in occasione della festa di San Timoteo quale misura protettiva dei campi contro la piaga delle cavallette.
Questi insetti-amuleti documentano la persistenza di una tradizione che dal mondo egizio si è diffusa nel mondo latino, come testimonia il grazioso amuleto in cristallo di rocca raffigurante una mosca rinvenuto a Pompei e ora conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.[24]
Questa tipologia era evidentemente assai diffusa se si pensa che anche la statua di Sant'Isidoro, protettore degli agricoltori, conservata a Mamoiada nella chiesa dedicata alla Madonna di Loreto (figg. 606, 678), reca appesa al braccio una grande cavalletta d'argento. La stessa funzione apotropaica affidata all'impressionante cavalletta-lampada della cattedrale di Suelli.[25]

Sonagli

Una categoria particolare di amuleti è costituita da elementi in vetro, spesso chiaramente frammenti di oggetti di varia natura che, incapsulati in lamina d'argento e con l'applicazione di tintinnaboli, assumono l'aspetto di singolari gioielli. La forma prevalente è quella di una barra ricurva di vetro, a sezione circolare o ovale, sia cava – in questo caso può contenere frammenti di tessuto o carta stagnola (fig. 695) – sia piena, recante alle estremità una capsula in lamina, talvolta in filigrana d'argento, cui sono sospesi dei sonagli e applicate delle catenelle d'argento che si uniscono ad un anello di sospensione (figg. 694, 696); un terzo sonaglio è sospeso al centro della barra grazie a una fascia, pure d'argento; un altro modello consueto è costituito da un pendente di vetro pieno, liscio, con o senza scanalature, a sezione circolare e profilo ad ansa, legato e incapsulato in argento con la stessa tecnica del modello precedente e dotato dei consueti piccoli sonagli d'argento (figg. 681-683, 685-689); la parte superiore reca generalmente un anello per la sospensione alla catena.
A queste principali tipologie si associano numerose varianti che manifestano con maggiore evidenza come il corpo di questi amuleti sia formato da cocci di boccali, lampade (figg. 684, 690-693), bottiglie, vasi.
Giulio Ulisse Arata e Giuseppe Biasi in *Arte Sarda*, così scrivono in proposito: «Qualunque oggetto trovato o scoperto in determinate condizioni diventa un istrumento contro la mala sorte; una pietruzza ereditata da un'avola centenaria, il manico di un bicchiere spezzatosi in un caso fortuito, un frammento miracolosamente salvato da una catastrofe, un oggetto qualsiasi appartenuto ad un personaggio e mille altre cose, sono pretesti per mettere insieme un simbolo magico e poi conservarlo con religiosa cura: avanzo di un paganesimo remoto, ma così radicato nell'indole sarda che nemmeno la religione cristiana è riuscita a farlo totalmente scomparire, non ostante che il seme della superstizione sia oggi meno vitale e il popolo più evoluto».[21]
Sul significato e origine di questi amuleti ha un certo credito l'ipotesi che si trattasse di parti di oggetti utilizzati nelle chiese, ai quali, analogamente ai frammenti degli abiti delle statue dei santi e dei paramenti sacri utilizzati per i reliquiari, si attribuivano virtù protettive.
A Dorgali questi amuleti sono chiamati *schilirios*, termine che potrebbe ricondurre a *ischillia* o *ischiglia*, sonaglio, ad evidenziare il dispositivo sonoro atto a garantire, insieme al frammento vitreo dell'oggetto, l'allontanamento delle forze negative. Alle sue proprietà foniche sembra anche rimandare il nome con il quale l'oggetto, in base alla testimonianza di Giuseppe Pau ripresa qualche anno fa da Battistina Pili, è conosciuto in area oristanese: *drìnghilli*.[22]



634

634. *Kokko*
globo sfaccettato in pasta vitrea nera, incapsulato in lamina d'argento incisa, con campanello in argento e grano sfaccettato montato in argento pendenti, lunghezza 11,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.
Si tratta di uno degli amuleti più diffusi nell'isola per la protezione dei bambini dal malocchio, denominato a seconda delle zone *kokko* o *pinnadellu*, altrimenti detto *sabegia*, denominazione quest'ultima che riconduce al catalano *adzabeja* e al castigliano *azabache*, che significa giaietto. La pasta vitrea nera è infatti ad imitazione di questo materiale.



635a



635

635. *Kokko*
grano sfaccettato di pasta vitrea nera, incapsulato in lamina d'argento decorata con granulazione e castone in pasta vitrea, sostenuto da catenelle in argento con perline in legno colorato, agganci zoomorfi in lamina d'argento incisa con pendenti di piccole perle di pasta vitrea gialla, lunghezza 5,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



636



637



638



639



640



641

636. *Kokko*
globo in pasta vitrea nera, incapsulato in lamina d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento, lunghezza 6,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

637. *Kokko*
globo sfaccettato in pasta vitrea nera, incapsulato in filigrana d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 8,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

638. *Kokko*
globo in pasta vitrea nera, incapsulato in filo d'argento con due campanelli pendenti, sostenuto da catenelle in argento ancorate ad un castone in corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 10 cm, collezione privata.

639. *Kokko*
globo di pasta vitrea nera, incapsulato in filigrana d'argento e incorniciato da una stella in filo d'argento, con piccole perle di corallo pendenti, sostenuta da due catenelle in lamina d'argento, con pendente centrale di corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 14,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

640. *Kokko*
globo di pasta vitrea nera, incapsulato in filigrana d'argento con granulazione e incorniciato da piccoli cuori in filo d'argento, sostenuti da due catenelle in filo d'argento, con piccole perle di corallo, lunghezza 15,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

641. *Kokko*
globo di pasta vitrea nera, incapsulato in filigrana d'argento e sostenuto da due catenelle in lamina d'argento, con pendente centrale costituito da un "occhio di Santa Lucia" montato in lamina d'argento, lunghezza 9,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


642


643


644


648


649


645


646


647


650

642. *Kokko*
globo di pasta vitrea azzurra, incapsulato in lamina d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

643. *Kokko*
globo di pasta vitrea azzurra, incapsulato in filigrana d'argento e incorniciato in filo d'argento, sostenuto da due catenelle in filo d'argento, con piccole perle di corallo, lunghezza 11,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

644. *Kokko*
globo di pasta vitrea bianca, incapsulato in lamina d'argento con decorazione in filigrana e granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo e pasta vitrea policroma, lunghezza 10,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

645. *Kokko*
globo di corallo, incapsulato in lamina d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 7,8 cm, Cagliari, collezione Piloni.

646. *Kokko*
globo di corallo, incapsulato in lamina e filigrana d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 8,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

647. *Amuleto*
vago di pasta vitrea trasparente con elemento metallico passante, incapsulato in lamina d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in filo d'argento con piccole perle di corallo, lunghezza 9,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

648. *Kokko*
globo di pasta vitrea nera dipinta a smalto e oro, incapsulato in lamina d'argento decorata con filo ritorto e granulazione, sostenuto da catenelle in filo d'argento con piccole perle di pasta vitrea azzurra, lunghezza 6,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

649. *Kokko*
globo di pasta vitrea policroma, incapsulato in filigrana d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento, lunghezza 17 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

650. *Kokko*
vago di pasta vitrea dipinta a smalto, incapsulato in lamina e filigrana d'argento con granulazione, sostenuto da catenelle in argento con piccole perle di corallo, ancorate ad una piastrina in argento, con "occhio di Santa Lucia" incastonato e ornamenti in filo ritorto, lunghezza 7,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


651


652


653

651. *Kokko*
globo in legno, incapsulato in lamina d'argento traforata con granulazione, sostenuto da catenelle in argento, con inserti in filigrana e piccole perle di pasta vitrea rossa, lunghezza 11 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

652. *Kokko*
vago in pasta vitrea "a mora", incapsulato in lamina d'argento liscia, sostenuto da catenelle in argento, lunghezza 4,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

653. *Kokko*
globo in incenso, incapsulato in lamina d'argento traforata con granulazione, sostenuto da catenelle in argento, con pendenti di piccole perle di corallo, lunghezza 10 cm, Cagliari, collezione Piloni.

654. *Amuleto*
globo in pasta vitrea trasparente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

Questi piccoli oggetti di pasta di vetro opalescente di forma globulare o piriforme, con appendice in lamina d'argento, erano utilizzati come amuleti destinati ai bambini per protezione contro il malocchio, cui poteva essere associata una funzione pratica di dentaruolo e succhiotto.

655. *Amuleto*
globo in pasta vitrea trasparente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,1 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

656. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 2,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

657. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

658. *Amuleto*
due globi in pasta vitrea trasparente contenenti frammenti di tessuto, montati in lamina d'argento, sospesi a catenelle in filo d'argento con due piccoli grani in pasta vitrea nera e due bottoni, lunghezza 16,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

659. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

660. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

661. *Amuleto*
grano emisferico in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 2,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

662. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

663. *Amuleto*
globo in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 3,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

664. *Amuleto*
goccia in pasta vitrea lattescente montato in lamina d'argento, lunghezza 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


654


655


656


657


658


659


660


661


662


663


664


665


665a


666


667

665. *Portaprofumi*
argento inciso con catenella in argento con tre piccoli bottoni in lamina traforata e terminale con placca in piastra d'argento incisa, lunghezza 4 cm, Nuoro, collezione privata.

666. *Portaprofumi*
argento inciso con catenella in filo d'argento, lunghezza 5,7 cm, Seneghe, collezione Pili.

667. *Portaprofumi*
lamina e filo d'argento ritorto con catenelle in argento, lunghezza 7 cm, collezione privata.


668


668a

668. *Amuleto composito*
portaprofumi in argento inciso e *spuligadentes* in lamina d'argento, catenella in filo d'argento con due bottoni in lamina d'argento traforata e uno in lamina d'argento con castone centrale in pasta vitrea rossa e granulazione, portaprofumi lunghezza 5,5 cm, *spuligadentes* lunghezza 5,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



669



670



671

669. *Portaprofumi o agoraio*
contenitore cilindrico in lamina d'argento con ornamenti floreali in filo d'argento ritorto, con campanelli pendenti, due in lamina d'argento liscia e uno centrale di maggiori dimensioni in lamina d'argento e ornamenti in filo ritorto con granulazione, catenelle in filo d'argento con piccole perle in pasta vitrea policroma, lunghezza 14,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

670. *Portaprofumi o agoraio*
contenitore cilindrico in lamina d'argento con ornamenti in filo d'argento ritorto, con due pendenti di piccole perle in pasta vitrea rossa e attacco in lamina d'argento per il pendente centrale (mancante), catenelle in filo d'argento con piccole perle in pasta vitrea policroma, lunghezza 11,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

671. *Portaprofumi o agoraio*
cilindro in lamina d'argento con ornamenti in filo d'argento ritorto, con due campanelli pendenti in lamina d'argento e catenelle in filo d'argento, lunghezza 10,5 cm, Cagliari, collezione Piloni.

672. *Amuleto composito*
portaprofumi cilindrico in lamina d'argento con ornamenti in filo d'argento, granulazione e *manufica* in argento, *spuligadentes* in lamina d'argento con teca centrale contenente un frammento di carta stagnola rossa, ornamenti in filo d'argento ritorto, granulazione e pasta vitrea azzurra, portaprofumi lunghezza 8,5 cm, *spuligadentes* lunghezza 6,5 cm, Seneghe, collezione Pili.

673. *Portaprofumi*
contenitore cilindrico in lamina d'argento incisa con ornamenti in filigrana e filo d'argento ritorto, granulazione e *manufica* in argento, due campanelli in lamina d'argento e catenella in argento, lunghezza 12 cm, Seneghe, collezione Pili.

674. *Portaprofumi*
contenitore cilindrico in lamina d'argento incisa con ornamenti in filo d'argento ritorto, castoni in pasta vitrea policroma e catenella in argento, lunghezza 13,5 cm, Seneghe, collezione Pili.



672



673



674


675


676


676a


675a


677


679


678


680


680a

675. *Portaprofumi*
contenitore cilindrico in lamina d'argento incisa con ornamenti in filigrana e filo d'argento ritorto, pendenti di perline in pasta vitrea rossa e catenelle in argento, lunghezza 9,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

676. *Portaprofumi*
contenitore cilindrico in lamina d'argento con ornamenti in filigrana e filo d'argento ritorto, pendenti di perline in pasta vitrea rossa e catenelle in argento, lunghezza 10,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

677. *Portaprofumi*
contenitore cilindrico in lamina d'argento, decorato con filo ritorto e filigrana d'argento, con due campanelli d'argento di forma allungata, lunghezza 13,2 cm, collezione privata.

678. *Cavalletta*
lamina d'argento incisa, lunghezza 13 cm, Mamoiada, chiesa di Nostra Signora di Loreto.

679. *Cavalletta con catenella*
lamina d'argento incisa, catenella in argento, lunghezza 4 cm, provenienza Collinas, Seneghe, collezione Pili.

680. *Cavalletta*
metallo inciso, lunghezza 7,6 cm, provenienza Bitti, santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



681



682



683



684

681. *Sonaglio*
tappo in vetro trasparente montato in lamina d'argento, con tre campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 5,8 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

682. *Sonaglio*
tappo in vetro trasparente contenente un frammento di tessuto, montato in lamina d'argento, con tre campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 6,6 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

683. *Sonaglio*
tappo in vetro trasparente contenente un frammento di tessuto, montato in lamina d'argento, con due campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 9,2 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

684. *Amuleto*
tappo in vetro trasparente montato in lamina d'argento, lunghezza 6,6 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

685. *Sonaglio*
vetro trasparente contenente un frammento di carta stagnola rossa, montato in lamina d'argento, con bottone in lamina d'argento pendente da un grano in pasta vitrea rossa e catenella in argento, lunghezza 15,9 cm, Cagliari, collezione Piloni.

686. *Sonaglio*
vetro trasparente montato in lamina d'argento, con quattro campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 12,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

687. *Sonaglio*
bottiglietta in vetro contenente un frammento di tessuto, montata in lamina d'argento, con un piccolo *spuligadentes*, campanelli pendenti e catenella d'argento, lunghezza 23 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

688. *Sonaglio*
vetro trasparente montato in lamina d'argento con tre campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 9,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

689. *Sonaglio*
vetro trasparente montato in lamina d'argento, e tre campanelli pendenti in lamina d'argento, lunghezza 12,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



685



686



687



688



689



690



691



692



693



694



695



696



697

690. *Sonaglio*
vetro trasparente cesellato montato in lamina d'argento, con tre pendenti in vetro, lunghezza 18,5 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

691. *Amuleto*
goccia di vetro trasparente sfaccettato montata in lamina d'argento, con tre piccole perle di corallo pendenti, lunghezza 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

692. *Amuleto*
goccia di vetro trasparente sfaccettato montata in lamina d'argento, lunghezza 3,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

693. *Sonaglio*
tappo di vetro trasparente montato in lamina d'argento, con ornamenti in filo ritorto e campanelli in lamina d'argento pendenti, Ø 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

694. *Sonaglio*
spezzone di vetro trasparente tubolare montato in lamina d'argento, con due campanelli in lamina d'argento pendenti e catenelle in filo e lamina d'argento, lunghezza 13,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

695. *Sonaglio*
spezzone di vetro trasparente tubolare contenente un frammento di carta stagnola colorata, montato in lamina d'argento, con tre campanelli in lamina d'argento pendenti e catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 9,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

696. *Sonaglio*
spezzone di vetro trasparente montato in lamina d'argento, con due campanelli in lamina d'argento pendenti e catenelle in argento con piccole perle di corallo, lunghezza 9,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

697. *Amuleto*
spezzone di vetro trasparente contenente una spirale colorata, montato in lamina e filo d'argento con catenelle in argento e piccole perle di corallo, lunghezza 6,6 cm, Cagliari, collezione Piloni.

Anche questo amuleto, specie nella tipologia a barra arcuata, con tre sonagli, due alle estremità e il terzo in posizione centrale, trova perfetta corrispondenza di forma e costruzione con alcuni oggetti protettivi di area iberica che, realizzati anche con zanne di cinghiale, riprendono la forma di un crescente lunare e vengono utilizzati contro il malocchio, per la dentizione infantile e per favorire il latte delle puerpere,[23] o con raffinati pendenti in cristallo di rocca, argento e smalti attestati in Spagna fin dal secolo XVI; come il grazioso oggetto collocato sull'abito della statua della Virgen de la Purificación nel Convento de los Sagrados Corazon, a Nava del Rey.

Rami, manine e altri amuleti di corallo

In linea con una tradizione che travalica il tempo storico per giungere fino agli albori dell'umanità, il corallo rappresenta per l'uomo il materiale magico per eccellenza.
La sua forza di attrazione è conseguente alla connotazione di alterità, di mistero che ha circondato la sua vera natura, scientificamente svelata solo nel Settecento: al regno vegetale rinvia la sua forma, a quello minerale la sua consistenza, al mondo animale il suo colore rosso sangue. Posto come in una zona di confine fra i tre regni della natura, per le sue proprietà metamorfiche appare come il vettore ideale del divino e compendio delle forze vitali dell'universo. Questo spiega la molteplicità di miti e leggende che in tutto il mondo, attraverso il racconto della sua trasformazione materica e del processo dinamico che ad essa è sotteso, gli riconoscono il potere di trasferire sull'uomo influssi benefici modificandone lo stato fisico e mentale.
Nella *Storia naturale* Plinio racconta di Perseo che, uccisa la Gorgone, immerge le mani nel mare per lavarle dal sangue; dal capo mozzato del mostro lasciato sulla spiaggia sgorga ancora del sangue che bagna una pianta marina, la colora di rosso e insieme la pietrifica, dando origine al corallo.
Ovidio riprende questo mito nel libro IV delle *Metamorfosi*: «L'eroe si deterge con l'acqua le mani vittoriose e per evitare che la ruvidezza della sabbia rovini il capo anguicrinito di Medusa, figlia di Forco, appresta uno strato di morbide foglie e di giunchi nati sott'acqua e ve lo deposita sopra. Le canne fresche, col midollo ancor vivo e permeabile all'interno, subiscono l'effetto del contatto col mostro e si induriscono, trasmettendo l'inconsueta rigidità alle ramificazioni e alle fronde. Le ninfe del mare cercano di ripetere l'esperimento con altre canne e, vedendolo verificarsi, ne godono e ne favoriscono la riproduzione, gettando i semi nelle onde. Anche adesso la natura dei coralli conserva questa caratteristica, cioè di acquistare rigidità al contatto dell'aria, cosicché quello che era giunco sott'acqua, sopra diventa pietra».[26]
A questo mito delle origini, oggetto di infinite riletture e trasformazioni, seguiranno, nel corso dei secoli, i più vari trattati "lapidari" e alchemici che avranno come comune denominatore il riconoscimento delle sue virtù magico-terapeutiche, e in epoca medievale l'assunzione del corallo da parte dell'escatologia cristiana come simbolo del sangue di Cristo e della Redenzione attraverso la Passione. Questo il significato attribuito alle innumerevoli raffigurazioni del Bambin Gesù col rametto di corallo che, a partire dal secolo XII e fino al XVI, vengono introdotte nella produzione artistica italiana, iberica e fiamminga. E metafora e presagio della Passione è il ramo di corallo che, nella pala della *Madonna della Vittoria*, Andrea Mantegna fa scendere sul Bambin Gesù e la Madonna in un ambiente ornato da festoni, fronde, frutta, fiori, uccelli, pietre preziose.[27]
Mentre da un lato continua ad essere riconosciuto come un portentoso materiale magico-terapeutico, dall'altro il corallo entra nella produzione dei più disparati oggetti di devozione del mondo cristiano.
In Sardegna, per rimanere nell'ambito amuletico, viene utilizzato in rametti di varie dimensioni o in forma di manine con le fiche, *manufica*, di evidente significato sessuale; un amuleto, questo, quanto mai presente in area mediterranea e latino americana anche in materiali diversi: giaietto, legno, avorio, cristallo di rocca, porcellana e diversi altri materiali. Il corallo è altresì utilizzato per la realizzazione di amuleti a forma di fallo, e in forma globulare o a barilotto nei *kokkos*.
«Il corallo grezzo possiede molte virtù, ma specialmente quella efficacissima contro il malocchio; il raggio malefico dell'occhio jettatore si spezza e addiventa inattivo dinanzi all'amuleto, che pel suo color rosso smagliante apparisce facilmente e che, appunto per tal fine preventivo, si porta appeso dalle persone, in modo da rendersi facilmente visibile. La tradizione vuole che l'uomo si munisca contro il malocchio di frammenti ramificati di corallo; mentre la donna deve invece proteggersi mercé forme globulari della stessa sostanza. In ogni caso però, perché il corallo manifesti la sua efficacia, occorre che sia grezzo, perché se il ferro lo ha toccato per lavorarlo, ha fatto perdere ad esso le virtù che naturalmente possedeva».[28]
Molti degli amuleti di corallo delle collezioni del Museo Etnografico di Nuoro, di forma primitiva, parrebbero rispondere ai requisiti indicati dal Bellucci nelle parole sopra riportate: si pensi ai rami e agli spezzoni (figg. 701, 714) per le tipologie consigliate per l'uomo e ai globi (fig. 719) per quelle adatte alla donna. Sono inoltre assai ben documentati alcuni oggetti con rappresentazioni esplicitamente falliche (fig. 716).[29]
Di particolare interesse appaiono, sempre tra i reperti del Museo nuorese, un fallo con montatura in lamina d'argento (fig. 715) e un secondo elemento di corallo grezzo, pure montato in lamina d'argento, la cui forma richiama l'organo sessuale femminile (fig. 713).
In esemplari ampiamente documentati, al corallo vengono uniti dei sonagli. È questo il caso del pendente del Museo nuorese (fig. 712) e del rametto con 6 bubboli d'argento della collezione Pili (fig. 722). Altra frequente associazione è quella con gli "occhi di Santa Lucia" e con le cipree, in forma di rametto o di sferette, di veroniche incastonate in argento, nonché di piccoli teschi (fig. 723).

Conchiglie: "occhio di Santa Lucia" e ciprea

Altro amuleto diffusissimo nell'isola, e in particolare in Barbagia, a protezione dal malocchio è *sa preda de s'okru* costituito dall'opercolo della conchiglia *Turbo rugosus* – comunemente chiamato fava marina o "occhio di Santa Lucia" – incorniciato da una lamina d'argento (figg. 725-726). Gli opercoli, comunissimi da trovare sulle spiagge dell'isola, si usavano anche montati negli anelli e associati a *spuligadentes* e ad altri oggetti protettivi.
«Alla classe degli amuleti appartengono pure le pietre, portate appese al collo o cucite o nascoste nelle vesti. C'è in primo luogo la *preda 'e ogu* già menzionata laddove si è parlato della "medicina dell'occhio". Questa stessa pietra o veramente conchiglia, si porta in tutto il Nuorese contro il malocchio; la conchiglia viene, a questo scopo, rinchiusa in un cerchietto di metallo, ordinariamente d'argento, e portata come medaglione, di cui la parte posteriore viene nascosta da un pezzettino di broccato e da un vetro che lo protegge; invece del broccato vi si mette alle volte anche qualche ritrattino, specialmente quello della Regina».[30]
Nell'Italia centromeridionale era ampiamente utilizzato contro il malocchio, a protezione della vista e della fertilità femminile. In Spagna è chiamato *Haba de Santa Lucia* e si usava contro le emicranie e per risolvere i problemi di vista. Inoltre «il disegno a spirale che presenta la conchiglia ricorda l'embrione umano, per cui si suppone sia utile contro la sterilità. Secondo Joan Amades si usava raccogliere le fave di Santa Lucia nei pressi degli eremi dedicati a Santa Lucia, santa protettrice della vista».[31]
Questi amuleti sono tuttora prodotti in gran parte della Sardegna.
Un'altra tipologia molto diffusa in tutta l'isola era formata da esemplari di cipree (figg. 727-732), conchiglie di forma ovale, e liscia, prevalentemente del tipo leopardato. La conchiglia veniva montata in argento e ornata di sonagli; per la chiara allusione all'organo genitale femminile era considerata in grado di propiziare fertilità e ricchezza. L'oggetto veniva anche chiamato *sorighe*, *soriche de mare*, *porceddana de mari*, *porcheddu*. Anche quest'amuleto risulta molto presente nei documenti d'archivio dei secoli XVI-XVIII.[32]

Fossili: cuori in pietra stellaria, denti di squalo

Sono altresì presenti nelle maggiori raccolte dell'isola alcuni amuleti generalmente a forma di cuore, costituiti da un corpo piatto in pietra fossile su cui viene applicata una cornice in lamina d'argento col bordo dentellato e quasi sempre abbellita con applicazioni in filigrana (figg. 739-740). Le dimensioni medie di questi oggetti sono di 4 cm di altezza e 3 cm di base, con una spessore di 5 mm. Il materiale più frequentemente utilizzato è la pietra stellaria o stregonia, una madrepora fossile ben nota nel repertorio degli amuleti italiani ed europei e attestata anche in varie zone della Sardegna.[33]
«La pietra stregonia sotto forma di ciottolo levigato o di tavoletta cordiforme, rappresenta un amuleto ricercatissimo e comune in un'area notevole dell'Italia centrale, segnatamente nell'Abruzzo aquilano, ove sono frequenti i giacimenti geologici, ricchi di madrepore e di coralli fossili. Posseggo però nella mia collezione amuleti di tal sorta, provenienti anche dalle isole di Sardegna e di Sicilia.
La virtù principale conferita a codesti amuleti è quella di proteggere dalle insidie, dalle molestie delle streghe, singolarmente i bambini, sul petto dei quali, come àncora di salvezza, si vede frequentemente appesa la pietra stregonia, sotto forma di cuore».[34]

698. *Coppia di manufica*
pietra montata in argento con granulazione, lunghezza 3,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

699. *Manufica*
osso montato in argento, lunghezza 4,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

700. *Manufica*
giaietto montato in argento, lunghezza 4,6 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

701. *Manufica*
corallo montato in argento, lunghezza 7 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

702. *Manufica*
corallo montato in argento, lunghezza 7,4 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

703. *Manufica*
corallo montato in argento, lunghezza 6,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

704. *Manufica*
corallo montato in argento, lunghezza 3,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

705. *Manufica*
corallo montato in lamina d'argento con ornamenti in filo ritorto e castoni in pasta vitrea colorata, lunghezza 3,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

706. *Manufica*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 2,8 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

707. *Manufica*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 2,5 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

708. *Manufica*
corallo montato in lamina d'oro, lunghezza 3,1 cm,
Cagliari, collezione Cocco.

709. *Manufica*
corallo montato in lamina d'oro, lunghezza 2,7 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

710. *Manufica*
corallo montato in lamina d'oro, lunghezza 3 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

711. *Manufica*
corallo montato in lamina d'oro, lunghezza 3,3 cm,
Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


698


699


700


701


702


703


703a


704


705


706


707


708


709


710


711


712


713


714


715


716

712. *Amuleto composito*
manufica in osso raccordata attraverso una catenella in argento ad uno spezzone di corallo montato in argento con campanello pendente, *manufica* lunghezza 4,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

713. *Amuleto*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 5,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

714. *Amuleto*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 8,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

715. *Amuleto*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 4,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

716. *Amuleto*
corallo montato in lamina d'argento, lunghezza 4,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



717



718



721



722



719



720



723



724

717. *Amuleto composito*
cammeo in corallo raffigurante il volto di Cristo montato in argento e raccordato attraverso una catenella in argento ad un “occhio di Santa Lucia” montato in argento, lunghezza cammeo 2,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

718. *Amuleto composito*
“occhio di Santa Lucia” montato in lamina d’argento con due pendenti laterali in corallo montati in lamina d’argento e un piccolo bottone in filigrana d’argento pendente al centro attraverso un grano di corallo, catenella in argento, lunghezza 7,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

719. *Amuleto*
corallo montato in lamina d’argento, lunghezza 8,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

720. *Amuleto*
parte superiore costituita da una figura antropomorfa in argento, dalla quale pendono un globo di corallo (un teschio molto consumato) e un campanellino, lunghezza 7,7 cm, collezione privata.

721. *Amuleto*
spezzone di corallo montato in lamina d’argento, con due piccole perle di corallo pendenti e catenella in argento con bottone in filo d’argento, lunghezza 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

722. *Amuleto*
ramo di corallo montato in argento, con 6 campanelli pendenti, lunghezza 9,5 cm, Seneghe, collezione Pili.

723. *Amuleto*
teschio di corallo montato in argento, lunghezza 3,1 cm, Seneghe, collezione Pili.

724. *Amuleto*
spezzone di corallo montato in argento, catenelle in argento, lunghezza 5,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


725


726

725. *Amuleto*
“occhio di Santa Lucia” montato in argento, lunghezza 3,5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

726. *Coppia di amuleti*
“occhio di Santa Lucia” montato in argento, *verso* chiuso da tessuto sottovetro, lunghezza 2,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

727. *Amuleto*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto, lunghezza 4,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

728. *Amuleto*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto e quattro campanelli in lamina d’argento pendenti, lunghezza 9,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


727


727a


728


728a


729

729. *Amuleto con catenella*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto e quattro campanelli in lamina d’argento pendenti, catenella in argento con aggancio in filigrana, lunghezza 9 cm, Gavoi, collezione privata.


729a



730



731

All'amuleto di pietra stellaria si attribuiva anche una funzione vermifuga: Giancarlo Baronti ha recentemente evidenziato come il disegno degli esacoralli richiami lo stato di normale compattezza dei vermi, la cui azione patologica si esplica non tanto per la loro semplice presenza nel corpo umano quanto a seguito della loro separazione e conseguente invasione degli organi interni.[35]
Tra gli esemplari conservati nel museo di Nuoro, che comprende anche un frammento di stellaria di forma trapezoidale (fig. 741),[36] non si può non citare un reperto di straordinario impatto grafico e cromatico, di sapore definibile "barbarico", proveniente dal santuario della SS. Annunziata di Bitti (fig. 742). Si tratta di un cuore costituito da una tavoletta di stellaria di circa 8 cm di altezza, incorniciato in una struttura in lamina d'argento con bordi per il contenimento della pietra dentellati e incisi, ornata perimetralmente da triplice cordoncino in filigrana d'argento e recante oltre a quello superiore altri 5 anelli per la sospensione di elementi andati perduti. Una faccia dell'amuleto reca una serie di pietruzze vitree multicolori, incastonate lungo il perimetro della pietra e al centro, dove formano un motivo a croce greca.[37]
I denti fossili di squalo, in Sardegna come in ambito mediterraneo erano ritenuti dei potenti amuleti contro il malocchio. Con la denominazione di *lingua di San Paolo* erano noti in area centromeridionale italiana e considerati in grado di neutralizzare i morsi di serpenti e ragni velenosi in quanto in possesso delle proprietà taumaturgiche di San Paolo. Le proprietà contro il malocchio e, per quanto riguarda il centro Italia, quelle antivenefiche sono peraltro riconosciute anche ai denti di squalo non fossilizzati (figg. 735-736).

730. *Amuleto con catenella*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto, ramo di corallo montato in argento e due campanelli in argento pendenti, lunghezza 10,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

731. *Amuleto con catenella*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto e quattro campanelli in lamina d'argento pendenti, catenella in argento, lunghezza 9,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

732. *Amuleto composito*
ciprea montata in argento con ornamenti in filo ritorto, con tre campanelli e moneta (Vittorio Emanuele II) d'argento, raccordati attraverso una catenella in argento ad una conchiglia montata in argento, lunghezza ciprea 7,3 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.



732

Essi afferiscono all'ampia famiglia di amuleti d'origine animale quali le zanne di cinghiale (figg. 733-734, 737) e le corna di muflone e di cervo, particolarmente diffusi nella cultura agropastorale dell'isola quali elementi di protezione dalle insidie dell'ignoto mondo "silvano".

Amuleti compositi
Sono presenti nell'isola degli amuleti formati da un certo numero di pendenti di forme e materiali diversi sospesi ad una catenella. Flavio Orlando ha identificato questo tipo di amuleto nel *gioguittu* o *gioghittu* o *joguitu* dei numerosi documenti d'archivio dei secoli XVI-XVIII, oggetto della sua ricerca: «*unu gioguittu cun duas figas incadenadas a platta, tres fai de platta, noe coraddos mannos, noe pinnadellos* (1666)».[38]
E in effetti in castigliano *juego* indica un insieme di oggetti che si usano congiuntamente o che servono per fini analoghi. Nel vocabolario dello Spano, tra i vari significati del termine *gioghittu*, si indica anche quello di amuleto. A questa categoria afferiscono certamente anche le "collane" del primo inventario dei beni della chiesa della Madonna del Rimedio di Orosei, risalente al 1835; a parte una collana di 35 pezzi andata distrutta, che comprendeva, tra l'altro, cristalli montati in argento, l'elenco documenta il possesso di «una cattena d'argento composta di quattro cristalli, tre dei quali con tre sonajoli ogniuno, un sorcio muscato con quatro sonajoli, un reliquiario grande di figura ovale, altro piccolo della stessa figura, due reliquiari rotondi piccoli, e due croci di diversa fatura, tutto in argento». L'inventario riporta anche altri amuleti, tra i quali una *nuschera* e un *purgadenti a lancetta*.[39]


733


734


735


736


737


738


739


740


741


742


742a



743



744

733. *Amuleto*
zanna di cinghiale montata in argento, lunghezza 9,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

734. *Amuleto*
zanna di cinghiale montata in argento, lunghezza 11,1 cm, Gavoi, collezione privata.

735. *Amuleto*
dente di squalo montato in argento, lunghezza 3,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

736. *Amuleto*
dente di squalo montato in argento, lunghezza 4,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

737. *Amuleto*
zanna di cinghiale montata in argento, lunghezza 9,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

738. *Amuleto*
pietra montata in argento, lunghezza 5 cm, provenienza Bitti, santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

739. *Amuleto*
pietra stellaria montata in lamina d'argento, lunghezza 4,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

740. *Amuleto*
pietra stellaria montata in lamina d'argento, lunghezza 4,7 cm, provenienza Bitti, santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

741. *Amuleto*
pietra stellaria montata in lamina d'argento, lunghezza 6,2 cm, provenienza Bitti, santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

742. *Amuleto*
pietra stellaria montata in lamina d'argento, con paste vitree incastonate su una facciata, lunghezza 7,8 cm, provenienza Bitti, santuario della SS. Annunziata, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

743. *Amuleto composito*
campanella in argento, teca a goccia montata in lamina d'argento, due frammenti di corallo montati in lamina d'argento, una testa leonina in ceramica con campanellino pendente, raccordati attraverso una catenella in argento, lunghezza campanella 3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

744. *Amuleto composito*
pietra montata in argento, con campanello in argento e piccola perla in pasta vitrea e grano di cristallo pendenti, lunghezza cuore 3 cm, Ottana, tesoro dell'Assunta, cattedrale di San Nicola.

745. *Amuleto composito*
kokko in pasta vitrea nera incapsulato in lamina d'argento con granulazione e catenelle in filo d'argento con piccole perle di corallo; teca in argento contenente un frammento di tessuto sottovetro montata in lamina d'argento; *spuligadentes* in lamina d'argento ornato con filo d'argento, granulazione e castoni in pasta vitrea policroma; goccia di cristallo sfaccettato montata in filigrana d'argento; raccordati da una catenella in argento con quattro "occhi di Santa Lucia" montati in lamina d'argento, due bottoni in lamina d'argento e due globi di pasta vitrea azzurra incapsulati in lamina d'argento, lunghezza teca 6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.



745



746. *Amuleto composito*
due vetri globulari montati in argento; tre cipree montate in argento, delle quali una con campanelli pendenti; tre pendenti in vetro trasparente e uno in vetro blu montati in argento; un cristallo di rocca sfaccettato; un cilindro di vetro contenente un filo rosso montato in argento; uno spezzone di vetro tubolare trasparente montato in argento con campanelli; un campanello in lamina d'argento; un cornetto, raccordati da una catena in argento, lunghezza pendente blu 4,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

















747. *Agnus Dei*
in cera sottovetro, con montatura in lamina d'argento, lunghezza 6,9 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

748. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento con filo ritorto e quattro pendenti di piccole perle di corallo, Ø 4,6 cm, Cagliari, collezione Piloni. Questa tipologia di reliquario viene denominata *Agnus* o *Nudeu*.

749. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'oro, Ø 3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

750. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento e filo ritorto, Ø 5,6 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

751. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento, lunghezza 5,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

752. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento, filo ritorto e granulazione, lunghezza 5 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

753. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento, lunghezza 4,7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

754. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento, raccordata attraverso una catenella in argento ad una medaglia in argento sbalzato raffigurante la Madonna del Carmelo, lunghezza 7,5 cm, Seneghe, collezione Pili.


755


756


757a


757

755. *Reliquiario cuoriforme*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento ornata con spirali di filigrana, lunghezza 5,4 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

756. *Reliquiario cuoriforme*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento ornata con spirali di filigrana, sostenuto da un bottone in lamina d'argento traforata con granulazione, lunghezza 7,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

757. *Coppia di reliquiari cuoriformi*
ciascuno contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento con spirali di filigrana; il primo è sostenuto, attraverso un bottone in d'argento, da un uccello coronato in piastra d'argento con castone centrale in pasta vitrea; il secondo, anch'esso sostenuto da bottone d'argento, è raccordato al primo attraverso una catenella in argento con bottoni d'argento, lunghezza 7 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


758


759


760


761

758. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di carta stagnola colorata, montatura in lamina d'argento con filigrana e filo ritorto d'argento, granulazione e castone in pasta vitrea blu, lunghezza 4,5 cm, Cagliari, collezione Piloni.

759. *Reliquiario ovale*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento con filo ritorto d'argento, granulazione e castone in pasta vitrea blu, lunghezza 3,9 cm, Cagliari, collezione Piloni.

760. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in piastra d'argento traforata a croce con castoni in argento e pasta vitrea verde, Ø 7,2 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

761. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in piastra d'argento con filigrana e filo d'argento ritorto, granulazione e castoni in pasta vitrea policroma, Ø 5,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

762. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di carta verde, montatura in piastra d'argento con filo d'argento ritorto e castone centrale in vetro rosso, con bordo in filo ritorto, lamina seghettata e castoni in pasta vitrea policroma, Ø 7,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.


762a 762





763. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri fiori in tessuto, montatura in lamina d'argento, con catenella in argento, Ø 2,8 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

764. *Reliquiario circolare*
contenente entro vetri un frammento di tessuto, montatura in lamina d'argento e catenella in filo d'argento con piccola perla in pasta vitrea azzurra, Ø 4,3 cm, Nuoro, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

Anche questa tipologia di oggetto protettivo multiplo trova ampia attestazione nel centro e nel meridione d'Italia attraverso il "tredici", costituito da una medaglia centrale recante il numero che dà il nome all'amuleto cui sono uniti tredici pendenti protettivi di diverse tipologie – dal corno al pesce, dal gobbetto alla conchiglia di San Giacomo, dalla lepre alla campanella –, o attraverso l'amuleto complesso per neonati, comprendente un rametto di corallo, una chiave, una campanella, un cornetto d'argento, un cuore di stregonia, un ciuffo di pelo di tasso e altri oggetti.[40]
Tra gli amuleti compositi rappresentati nelle collezioni pubbliche si segnalano due reperti del Museo Etnografico di Nuoro. Il primo (fig. 743) è costituito da una catenina d'argento con cinque pendenti: una campanella d'argento, una piccola teca a goccia, con montatura in lamina d'argento dentellata ai bordi e ornata a filigrana, racchiudente una sostanza rosso sangue; due frammenti di corallo montati su lamina d'argento uno di forma globulare e l'altro abbozzante una mano; una testina di leone, in ceramica, incastonata in una calotta d'argento finemente ornata di applicazioni granulari e di filigrana unita a un sonaglino d'argento.[41]
Il secondo (fig. 746) è formato da ben 15 pendenti, di cui uno attestato soltanto da una montatura a cono in lamina d'argento, legati a una catena d'argento di 54 cm; oltre alle consuete cipree, ad alcuni *kiliarjos* e sonagli d'argento, barrette di vetro con bubboli d'argento, un cornetto-contenitore in lamina d'argento con tappo filettato, e un pendente sfaccettato in cristallo di rocca. È improbabile che l'ingombrante dispositivo amuletico venisse portato sulla persona, mentre appare possibile che vigilasse sulla salute e la buona sorte dei bambini, sistemato presso la culla o il letto.[42]

Agnus Dei*, reliquiari*
Sono diffuse nell'isola delle piccole teche in argento di forme diverse (tonde, ovali, a cuore) popolarmente chiamate *Agnus Dei*. Sulle due facce, protette da un vetro, mostrano dei frammenti tessili, generalmente di sete broccate, o immagini sacre, preghiere, ciuffi di capelli, composizioni floreali. Talvolta il contenitore argenteo reca una croce e delle pietre ornamentali. Gli esemplari rappresentati nelle raccolte hanno dimensioni che possono variare da un minimo di 4 a un massimo di 6 cm, con spessore medio di 1,5 cm. Le lunghe catene che normalmente vengono associate all'oggetto confermano l'uso di appenderlo al collo o agli abiti.
Ancora una volta le tipologie più diffuse rimandano alla Spagna. La struttura, i materiali, le tecniche costruttive sono identiche e dicono molto della profondità e pervasività della cultura spagnola in Sardegna. In Spagna i reperti delle collezioni del Museo del Pueblo Español, della Caja España, del Museo delle Arti Decorative di Madrid, per citare solo alcune delle più importanti, offrono perfette analogie con quelli delle raccolte sarde pubbliche e private. Gli inventari storici dell'isola relativi ai secoli XVII-XX documentano un'abbondante presenza di questi oggetti tra le dotazioni delle famiglie e tra i beni dei santuari. Un inventario del 1643 della chiesa della Madonna di Gonare, redatto in catalano, registra il possesso di «due agnus d'argento, uno medio e l'altro piccolo infilati con una fettuccia rossa di seta; altro agnus d'argento dorato con due effigi, una dell'agnus e l'altra di Cristo con tre catenine e una *pessa de or* infilata nell'agnus con una fettuccia orlata di seta; una pasta di agnus con due vetri».[43]
Un altro documento relativo al patrimonio della chiesa di Gonare, del 1679, annota i seguenti oggetti: «Due agnus, uno di pasta guarnito e l'altro di vetro tagliato; due agnus, uno d'argento dorato e l'altro di ebano; dodici agnus piccoli ed un altro agnus».[44]
Questi oggetti vengono indicati col nome di *relicariu*. Evidentemente non si tratta di reliquiari nel vero senso del termine, vale a dire delle teche contenenti parti del corpo di Santi.
Nella migliore delle ipotesi i *relicarios* o *agnus* sardi contengono delle parti di abiti delle statue della Madonna e dei Santi, *fettas de santu*, o di paramenti sacri ormai logori che si usava distribuire in frammenti benedetti al termine di diverse cerimonie religiose.
Come è noto l'*Agnus Dei* indicava in realtà un medaglione di cera con impressa l'effigie dell'agnello della resurrezione ed era un oggetto devozionale benedetto dal Papa e classificato dalla Chiesa cattolica come sacramentale, in grado cioè di sostituire la confessione in punto di morte e l'estrema unzione. Conosciuti dal secolo IX, erano medaglie di cera, inizialmente di forma rotonda che, dopo il Cinquecento, assunsero forma ovale. I dischi di cera venivano preparati il Sabato Santo alla presenza del Papa utilizzando il cero pasquale dell'anno precedente insieme a nuova cera benedetta e al crisma e distribuiti il sabato successivo (sabato *in albis*).
Il Museo nuorese possiede uno di questi *Agnus Dei* (fig. 747). Si tratta di una teca ovale in argento, che protetta da vetri mostra su una faccia una medaglia di cera e nell'altra un frammento di seta broccata. La medaglia di cera, ovale, sulla parte a vista reca impressa l'immagine dell'agnello pasquale con lo stendardo della Resurrezione e lungo il profilo centrale e superiore la scritta abbreviata di «*ecce agnus dei qui tollit*». La parte inferiore della medaglia è spezzata; è tuttavia possibile leggere le seguenti lettere «CLEM… IX P» e, sotto «MAX». Dunque si tratta di un *Agnus Dei* emesso sotto il pontificato di Clemente IX e dunque tra il 1667 e il 1669. Sul verso è impressa l'immagine del volto di Cristo, il profilo che guarda verso destra, con aureola raggiante, in basso la scritta «Roma».[45]

Note

1. Per una descrizione complessiva delle raccolte del museo nuorese si veda A. Tavera 1987, pp. 131-182.

2. Per un approccio al concetto di magia nel mondo occidentale si rimanda all'ormai classica antologia di E. de Martino, *Magia e civiltà*, Milano 1962; di De Martino si veda inoltre *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino 1948; *Sud e magia*, Milano 1959. Una densa sintesi sulle problematiche del rapporto magia/religione, magia/scienza e magia/società si deve a Marc Augè, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979, s.v. *magia*, pp. 708-723. Sull'ideologia e le pratiche connesse al malocchio in Sardegna, si veda C. Gallini 1973.

3. Un notevole repertorio di amuleti provenienti dalla Sardegna è presente nella collezione Bellucci conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Perugia, di fatto la prima vera raccolta di questi particolari oggetti della cultura tradizionale dell'isola. Essa è stata oggetto, nel 1995, di una ricerca finanziata dall'ISRE e condotta da Giampiera Mereu. Il lavoro ha prodotto la catalogazione di 60 reperti sardi risalenti agli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, il cui interesse principale consiste non tanto negli amuleti preziosi quanto in quelli formati da materiali di origine organica, vegetale e animale, che per la loro deperibilità e scarso valore venale sono assai modestamente presenti nelle raccolte dei musei e dei collezionisti della Sardegna.
La collezione formata da Giuseppe Bellucci (Perugia, 1844-1921), naturalista e antropologo, comprende circa 3000 oggetti dei quali 1200 reperti pre e protostorici ed etrusco-romani e oltre 1700 della fine Ottocento-primi Novecento, provenienti dalle regioni centro-meridionali. Essa costituisce la più ricca e organica raccolta di amuleti, oggetti terapeutici e strumenti magico-religiosi del mondo popolare italiano.
Dello studioso perugino, che a questa problematica ha dedicato un cinquantennio di studi e ricerche, si riporta di seguito la classificazione funzionale degli amuleti pubblicata in un suo lavoro del 1908 (*Un capitolo di psicologia popolare. Gli amuleti*, Perugia 1908; rist. anast. 1984):

«*Primo gruppo*:
amuleti atti ad impedire o ad allontanare la manifestazione di particolari fenomeni naturali, a proteggere in ogni caso efficacemente persone, animali, abitazioni e terreni dagli effetti disastrosi e funesti, che possono derivarne.
Le armi ed utensili dell'epoca preistorica … furono riguardate come parti materiali cadute dal cielo nella circostanza di fulminazioni; esse si ritennero validissime ad impedire ulteriori cadute di fulmini là dove si conservavano con cura gelosa, allontanandosi così il pericolo di danni sia all'uomo, sia agli animali domestici, sia alle abitazioni.

Secondo gruppo:
costituito da quegli amuleti, i quali addimostrano efficacia preventiva e curativa nelle manifestazioni delle diverse malattie, che possono incogliere l'uomo o gli animali domestici (pietre serpentine, pietre sanguigne, pietre gravide, medaglie di S. Domenico, chiavi).

Terzo gruppo:
costituito da quegli amuleti che si ritengono protettori validissimi contro i malefizi delle streghe, contro gli effetti sinistri del malocchio e della jettatura, contro le conseguenze dell'invidia.
Il sentimento dell'invidia è, secondo il pensiero popolare, così funesto, che dall'occhio invidioso si fanno derivare gli stessi effetti sinistri del malocchio, o dello sguardo-jettatore (corallo, pietre stregonie, legno stregonio, mandorle bigemini, ranocchiette e crescenti lunari in argento).

Quarto gruppo:
comprende gli amuleti diretti a propiziare la sorte in generale, a favorire o contrariare alcuni sentimenti e specialmente quelli dell'amore e dell'odio, contribuendo così indirettamente, ma in modo validissimo, alla felicità od infelicità della vita umana.
Gli amuleti di tal sorta provengono più particolarmente da corpi naturali, tratti nel maggior numero dei casi da piante o da animali, e singolarmente dai casi anomali, che naturalmente possono verificarsi».

4. Inv. 1377, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

5. «*Ut deinde pinna argentea dentes perfodit*», in Petronio, *Satyricon*, trad. di P. Chiara, VI, Milano 1969, p. 78.

6. F. Martinez Castrillo, *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca*, Valladolid 1557.

7. Questi dati sono tratti dal saggio di A. Sari 2000, pp. 182-184, che oltre a un vasto affresco della storia degli ornamenti preziosi dell'isola a partire dal Medioevo, offre un ricco elenco di gioielli tratto da documenti dell'Archivio di Stato di Sassari e di Cagliari e della Biblioteca Universitaria di Sassari.

8. F. Orlando 2000, pp. 329-397.

9. A. Gandolfi 2003, pp. 93-94.

10. O. Cavero, J. Alonso 2002, pp. 259-260.

11. M.L. Wagner 1913, pp. 129-150.

12. Nel dizionario di Abensida scritto prima del 1066 si definisce l'*azabach* come *alierce* nero e *alierce* significava propriamente *cuenta* o *abalorio* (grani di rosario, sferette). Si veda J. Ferrandis Torres 1935, p. 83.

13. Sulle caratteristiche fisico-chimiche di questo materiale e su alcuni dati storici generali: S. Cavenago-Bignami Moneta 1980, vol. II, p. 1211; si veda inoltre J.M. Gomez Tabanera 1978; nonché V. Monte Carreno 2004.

14. «*La parte de la muñeca o cabo della biga también presenta en algunos casos simbolos cristianos: figuras de santos (Santiago, San Juan, San Antonio, etc.) o la Virgen. Un echo elocuente es que estas figuras trabajadas por los azabacheros, eran llamadas en sus inventarios (del siglo XVI) "santiagos de figas"*», in C. Alarcon Roman 1987, p. 27.

15. «*La pietra del latte*. Un'informatrice l'ha descritta così: bianca ovale, lunga circa un centimetro e bucata nel senso della lunghezza. Vi si infilava uno spago e la si teneva al collo facendola scendere sul seno, oppure la si fissava a qualche indumento, assicurandosi che fosse costantemente a contatto col seno. Questa pietra l'ho ritrovata solo a Sini in alcuni esemplari e sono tutti rotondi e senza buco, montate in una struttura portante in argento. In genere questa pietra era *abbrebada*, cioè trattata da un operatore magico con un formula specifica per dotarla di virtù terapeutiche», in N. Cossu 1996, p. 266.

16. A. Gandolfi 2003, p. 46.

17. C. Alarcon Roman 1987, p. 23.

18. A. Tavera 1987, p. 171.

19. «*Inv. 1514. Chupador. Vidrio y plata. Laminado, hilado, moldeado y filigranado. Dimensiones: 100 x 116 mm; peso: 26,5 grs. Para dentición, contra las brujas. Barra cilindrica, que se va apianando hasta su extremo, oval, de vidrio transparente, que encierra varillas en espiral de color rosado y bianquecino. Se engasta en casquillo de piata con borde dentado y cordoncilio, con anilla fija y cadena de eslabones dobles para suspensión. Salamanca. Compra: 8 septiembre 1934.*
Inv. 1769. Chupador. Cristal y plata. Moldeado, tallado, laminado e hilado.
Dimensiones: 32 x 15 mm; peso 11,2 grs. Para la dentición y contra las brujas. Bolita de cristal esférica, estriada, de color blanco azulado irisado, con apéndice engastado en casquillo de plata cilíndrico con decoración dentada, cordoncillo y anilla fija de suspensión. Segovia (Santa María de Nieva). Compra: 1934. BAROJA, Carmen, C.C. amuletos, pag. 33, lám. XIX», in C. Alarcon Roman 1987, pp. 45, 54.

20. A. dell'Aglio 1996, pp. 232-233. La scheda dell'oggetto reca i seguenti dati: «Pendente ad amphoriskos con catena, 125-100 a.C.; oro, granato, smalto, a stampo, godronatura, filigrana, applicazioni a smalto, intaglio. Catena: lungh. 15,3 cm; pendente alt. 3,7 cm; diam. 1,0 cm. Catena a larga maglia "doppia". *Amphoriskos* a corpo globulare, con motivi decorativi geometrici e fitomorfi in filigrana e a smalto. Puntale in granato sfaccettato, incastonato tra foglie lanceolate laminari».

21. G.U. Arata, G. Biasi 1935, p. 33.

22. Per il termine *schilirios* cfr. P. Gometz, M. Sardo 1988, p. 79. Per quanto riguarda il termine *drìnghilli* si veda la descrizione fatta dal prof. Pau: «Il *drìnghilli* è un amuleto, di quelli che si regalavano ai fanciulli dopo il battesimo e che essi dovevano portare al collo o addosso per tutta l'infanzia. Ebbene, pochi gioielli sardi hanno il fascino del *drìnghilli*. Il suo nome è onomatopeico. Quando qualcuno insiste troppo su un argomento, quando un fanciullo diventa petulante, si suole ancor oggi dire, tra i parlanti sardo, *e drìnghilli*. In quel dring c'è il suono squillante di un cristallo infranto.
Per le nozze o per i battesimi anche i nostri antenati infrangevano bicchieri, bottiglie e tappi di bottiglie. I frammenti, un manico di tazza, un tappo rotto, un piede di bicchiere, venivano conservati e consegnati all'argentiere che provvedeva a incastonarli in argento ornandoli di pendaglietti e di campanellini. Questi monili, che mettevano alla prova la fantasia dell'artigiano nel realizzare il pezzo in modo più elegante e originale, diventavano il primo giocattolo del bambino e il suo portafortuna. Spesso ai campanellini si accompagnavano ornamenti in corallo e in agata. Ne derivava qualcosa di aggraziato, suggestivo e gaio; gaio persino nel nome: *su drìnghilli*», in B. Pili 2000, p. 407.

23. C. Alarcon Roman 1987, p. 51.

24. Mosca in cristallo di rocca, 2,8 cm; Pompei, I secolo d.C., Napoli, Museo Archelogico Nazionale; inv. 158836.

25. F. Manconi, "Il trionfo della morte fra peste e carestia", in *La Società sarda in età spagnola*, Cagliari 1993, p. 17.

26. P.O. Nasone, *Le Metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, libro IV, Milano 1994, p. 273.

27. Andrea Mantegna, *La Madonna della Vittoria*, 1496, Museo del Louvre, Parigi.

28. G. Bellucci 1984, p. 29.

29. Nel mondo romano il termine *fascinum* indicava anche l'organo maschile e il fallo di corallo o di altro materiale rappresentava l'amuleto per eccellenza. Si veda al riguardo M. Grant, A. Mulas, *Eros a Pompei. Il gabinetto segreto del Museo di Napoli*, Milano 1974.

30. M.L. Wagner 1913, pp. 129-150.

31. «*La concha se ha considerado desde siempre un attributo femenino, ha sido uno de los simbolos de Afrodita-Venus, y en el simbolismo cristiano las conchas formaron parte del culto a Santiago que se relacionó al trabajo del azabache, también alguna Virgenes tienen como atributo la concha, un ejempio es la Virgen de la Concha de Zamora. La concha ademàs forma parte de rituales iniciàticos, de nacimiento, funerarios, agricolas, etc.; la concha que viene del mar o de las aguas es portadora de fecundidad creadora y renovadora*», in C. Alarcon Roman 2004, p. 27.

32. A. Sari 2000; F. Orlando 2000.

33. V. Angius, in G. Casalis 1833-56, vol. II, 1835, s.v. *Gergei*, p. 474, scrive che nella valle tra il monte Trempu e la Giara «trovasi la pietra stellaria che fu adoperata per lastre di tavolini».

34. G. Bellucci 1984, pp. 33-34.

35. G. Baronti 2000, *Le sembianze del male*, p. 9; vedi anche G. Baronti 2000, *Bellucci*; G. Baronti 1998, pp. 105-170.

36. Inv. 1801, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde, acquisto Pala, 1975. Altezza 4,8 cm, sezione triangolare, rozza capsula in lamina d'argento dentellata con anello di sospensione.

37. Inv. 1780, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde, acquisto Pala, 1975.

38. F. Orlando 2000, p. 386.

39. M. Carta, *Il Santuario di Nostra Signora del Rimedio di Orosei*, Centro studi "G. Guiso", Orosei 2004, p. 138.

40. A. Gandolfi 2003, pp. 119-120.

41. Inv. 1310, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

42. Inv. 1326, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde.

43. G. Zirottu, *Nostra Signora di Gonare*, Nuoro 1996, p. 43.

44. Il documento citato menziona anche una serie di ben noti amuleti e oggetti di devozione: «Una veronica di corallo dorata con una croce di malta d'oro smaltata; sette rami di corallo argentati; due favas argentate, con un anello d'argento; un rosario di pinadellos quadrati e un altro di sebegia; un ramo di corallo con pinadellos e cristalli e una fava argentata; una collana di pinadellos e coralli con una fava argentata; sei reliquarietti di sebetgia; un rosario di sebetgia con cinque cullars de coralls e due manetas di corallo e in più una croce di sebetgia con reliquie; un altro rosario di corallo e pinadellos e un altro cullar di pinadellos con dei paternoster piccoli di vetro; un altro collare di pinadellos e coralli; sette rosari di vetro e una pietra di vetro colorata; un cristallo con una veta e un ramo di corallo; quattro collane di corallo e pinadellos; quattro collane di vetro e una di sebetgia con paternoster piccoli; una gargantilla di pinadellos e perle; altre due collane di corallo e pinadellos; un pezzo di corallo grande con dei paternoster», in G. Zirottu, *Nostra Signora di Gonare* cit., pp. 57-58.

45. Inv. 1624, Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde. L'oggetto proviene dalla collezione Todini, acquisita dall'ISRE nel 1968.



Il gioiello e l'abito. La collezione sarda del 1911

Stefania Massari

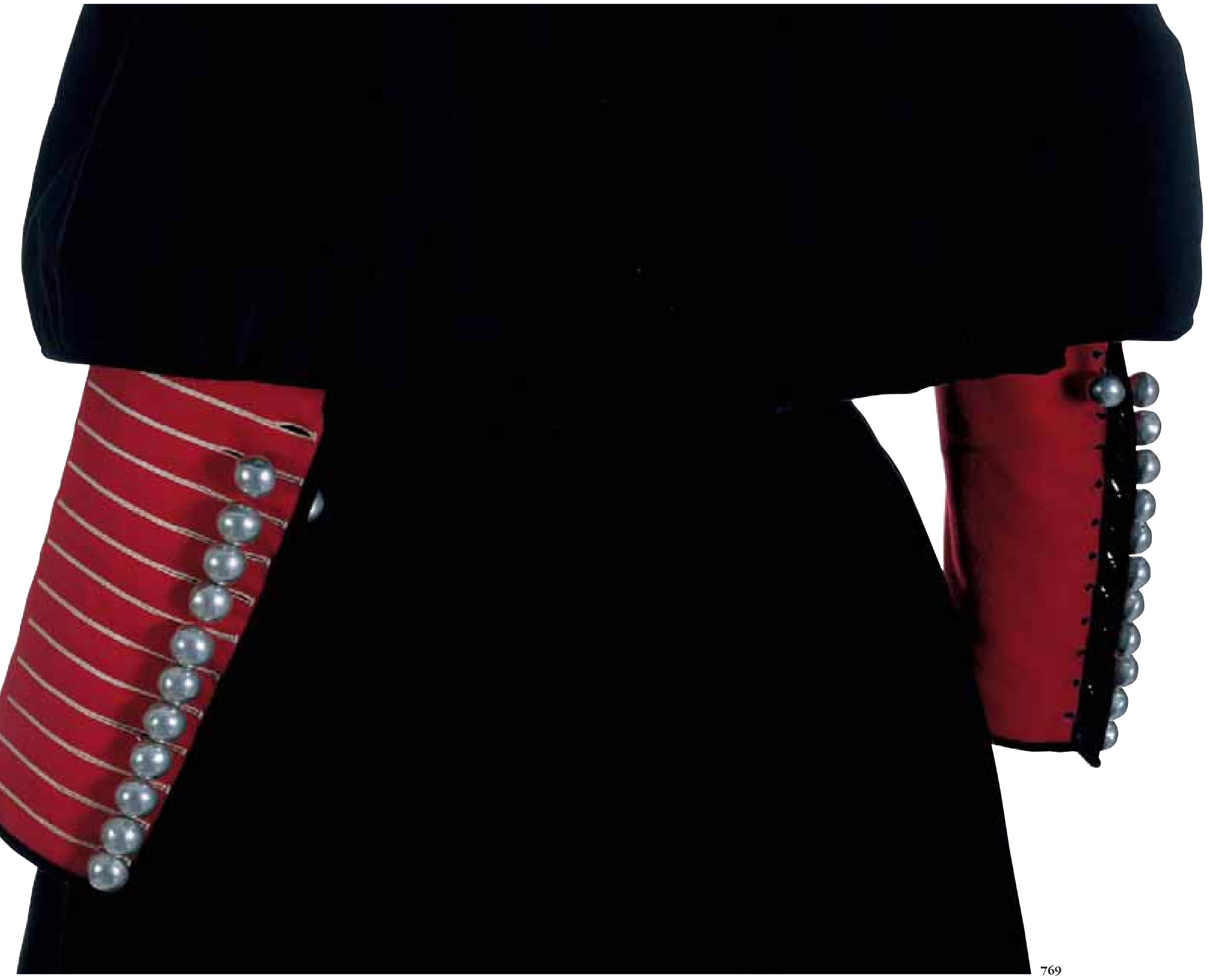
Nell'ambito della *Grande Esposizione Internazionale* del 1911, realizzata a Torino e a Firenze, un posto a parte occupa la *Mostra Regionale ed Etnografica* che si svolge a Roma nella zona, urbanizzata per l'occasione, di Piazza d'Armi (oggi quartiere Prati). Nessuno avrebbe pensato a questa esposizione se a Firenze non ci fosse stato Lamberto Loria (1855-1913), singolare studioso ed etnologo, che, ritornato in Italia dopo vent'anni di viaggi all'estero (Lapponia, Caucaso, Nuova Guinea ecc.), con l'aiuto del conte Bastogi aveva fondato, nel 1906 a Firenze, il primo *Museo di Etnografia Italiana* con gli oggetti, raccolti sul territorio nazionale, di "arte popolare" ovvero di quella che veniva chiamata "cultura materiale", secondo una dizione ancora oggi attuale. Al Loria infatti, che nel 1910 fonda la *Società d'Etnografia italiana*,[1] il Comitato per i festeggiamenti romani nell'ambito dell'Esposizione Internazionale del 1911 affida l'incarico di preparare, in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, un'*Esposizione di Etnografia Italiana* da collocare nei due edifici, ai lati del lago principale, quello delle "Scuole" (unico palazzo della manifestazione realizzato in muratura) e quello del "Costume".[2]
In questi due palazzi, tra gli oggetti esposti, raccolti su tutto il territorio nazionale, un posto a parte occupa la collezione di costumi e di oreficeria. In particolare quest'ultima, coerentemente alle intenzioni espresse nel 1910 da Pasquale Villari (Napoli 1826-Firenze 1917), avrebbe costituito, al pari della più celebre collezione dell'archeologo e orafo romano Pio Fortunato Castellani (Roma 1794-1865), un repertorio prezioso di gioielli destinati ad essere modello per la Scuola di Oreficeria italiana che si intendeva fondare. È stato il Castellani per primo a raccogliere e ordinare, da ogni parte d'Italia, «gioielli dei contadini feconda fantasia del popolo nostro, curiosa persistenza di belle tradizioni, preziose testimonianze storiche delle successive civiltà localizzate nelle varie regioni».[3]
In tal senso, esaminando la produzione italiana nella sua interezza, sarebbe stato possibile, per il Villari, notare le differenze e le ripetizioni dei manufatti di oreficeria dal Friuli, dove prevalevano le forme longobarde o franche, alla Sicilia, dove venivano replicate forme bizantine, normanne, arabe e greche, fino al Lazio, i cui gioielli erano improntati a stilemi per lo più romani ed etruschi, e alla Sardegna con la sua multiforme produzione ispirata a forme essenzialmente gotiche e bizantine.
«Testimonio del passato, fissatore del fuggitivo presente, questo materiale etnografico italiano sulla soglia dell'epoca industriale raccolto dalla tradizione ancora imminente viene in buon punto a farci conoscere e a ricordarci con maggiore evidenza le infinite correnti di bellezze che ancora pervadono e vivificano l'Italia … È la figurazione di tutto un mondo di tradizione e di sentimento di grazia e di passione … in ognuno di questi rozzi e pur mirabili gioielli, in queste fibbie d'argento che rialzano una veste o serrano da cintura … La quantità e la qualità delle gioie popolari è tale che da un'illuminata considerazione di esse quasi si potrebbe ricostruire la storia delle invasioni e delle dominazioni, delle influenze estetiche e delle impostazioni straniere subite da ciascuna: croci e dorini il Piemonte, argenti a raggiera la Lombardia, coralli la Toscana, orecchini l'Umbria e la Venezia, pendagli e collane il Mezzogiorno, bottoni la Sardegna», come scrisse su *Il Giornale d'Italia* Amy Bernardy (1879-1956) nel 1911.[4]
L'esposizione di oreficeria presentata dal Loria nella Mostra Etnografica è dunque la realizzazione di quell'idea antica, già avanzata dallo stesso Castellani, di «percorrere l'Italia per raccogliere i gioielli di cui si adornano i nostri contadini e ordinarli per provincie, onde dare una chiara idea giusta delle nostre popolazioni rurali … pareva quindi che con questi gioielli si potesse rifare la storia delle nostre provincie, delle vicende e delle invasioni alle quali erano state, nei secoli passati soggette».[5]
La raccolta effettuata in Sardegna, oggi conservata nel *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* di Roma, avviene secondo le indicazioni che il Loria fornisce ai suoi collaboratori: Luigi Caocci (1852-1930), Gavino Clemente (1861-1947), Antonio Costa (1852-1934), Raffaele Meloni, Giovanni Mura Agus, tutti incaricati di rintracciare gli ornamenti preziosi, parte integrante dei costumi sardi al pari degli amuleti e degli oggetti devozionali.[6]

765

765. Abito femminile festivo di Bono, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
Alla vita è appeso un amuleto multiplo, composto da due *kokkos* (o *pinnadellu* o *sabeggia*). Era consuetudine portare indosso questo genere di ornamenti protettivi contro il malocchio.

Nella lettera del Loria, scritta a Firenze il 2 ottobre 1908, indirizzata a Luigi Caocci[7] l'etnologo scrive infatti: «Mi raccomando l'acquisto di quel magnifico rosario che Le ho dato in consegna partendo: non se lo lasci sfuggire»; e in quella del 15 giugno 1909, rispondendo ad Antonio Costa, raccomanda di acquistare «in oro vero gli orecchini e la collana per il costume di Busachi. Come pure desidero di avere la collana di corallo che le donne di Atzara usavano una volta e che ora non portano più».[8]
La collana di corallo rosso, infatti, era diffusissima nel costume popolare della Sardegna, a Bosa come a Cagliari e a Sassari, mentre a Oliena i fili di corallo venivano alternati ai bottoni in filigrana d'oro, così pure a Sarule e Orani; a Dorgali si usava la *zoiga* un pendente in lamina traforata con pietre policrome incastonate, mentre a Isili pendenti in filigrana a forma di giglio stilizzato.
Purtroppo non tutti gli esempi di oreficeria sarda sono presenti nella raccolta Loria a causa dell'esosità dei prezzi, come dimostra la lettera di Antonio Costa del 31 maggio 1909, che per non oltrepassare la spesa preventivata per il costume da sposa di Atzara così dichiara: «S'è soppressa la collana di corallo, che più non s'usa, ed i bottoni d'oro ai quali se ne sono sostituiti altri d'argento dorato … così per il costume da festa di Busachi … che è diverso da quello da sposa, mi si è fatto un preventivo di 170 lire senza tener conto della spesa delli orecchini e collane d'oro che io procurerò avere d'argento dorato».[9]
Sono novantatré i gioielli sardi della raccolta Loria, per lo più accessori di costumi, opera degli artigiani locali che realizzano i manufatti, con una lavorazione semplice, in oro di bassa caratura, spesso ispirata ai modelli borghesi di ben altro valore, strettamente legati al costume festivo sardo, «poiché questi … integrano quello e lo


766


769


767


768


770


771


772


773

766. Abito femminile festivo e di gala di Osilo, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
La bottoniera è composta da bottoni "a melagrana".

767. *Bottone*, *ante* 1911
filigrana d'argento con granulazione, turchesi, Ø 2,5 cm,
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

768. *Bottone*, *ante* 1911
lamina d'argento traforata e incisa, Ø 2,5 cm,
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

769. Abito femminile da mezzo lutto di Osilo, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
La bottoniera è costituita da elementi in lamina liscia d'argento.

770. *Coppia di bottoni*, *ante* 1911
lamina e filigrana d'oro con granulazione, Ø 2,5 cm,
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

771. *Coppia di bottoni*, *ante* 1911
lamina, filigrana e filo d'oro ritorto con granulazione, corallo,
Ø 2 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

772. *Coppia di bottoni*, *ante* 1911
lamina e filigrana d'oro con granulazione, pasta vitrea azzurra,
Ø 3 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

773. *Coppia di bottoni*, *ante* 1911
lamina e filigrana d'oro con granulazione, pasta vitrea azzurra,
Ø 1,6 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.



completano … le donne sarde li conservano con religiosità e se li tramandano di generazione in generazione *come* fossero cose più sacre che preziose».[10]
Così le pietre preziose sono sostituite da paste vitree, da “doppiette” il cui colore è ravvivato da lamine colorate poste sul fondo del castone, sfaccettate, di aspetto analogo a quello delle gemme, soprattutto quando l’incastonatura “a notte” viene usata per rafforzare il colore della pietra inserendo tra il fondo metallico e la pietra stessa una sottile foglia di metallo colorata. Gioielli in pasta vitrea dorati o in argento con pietre semipreziose ornano i costumi sardi e costituiscono quel patrimonio di valori che il futuro marito, prima delle nozze, doveva regalare alla promessa sposa, *sos donos*, per lo più consistenti in anelli, due bottoni d’oro per la camicia, ventiquattro bottoni d’argento filigranato con catenella, per le maniche del corpetto, *sa buttonera* o *sa filigrana*, la croce o una medaglia d’oro per il rosario, pendenti e a volte spille d’oro.[11]
Spesso gli oggetti hanno una funzione essenzialmente decorativa ispirata ad antiche simbologie come la catena, *gancera de chintu*, del costume femminile di Atzara,[12] usata per chiudere il grembiule, formata da cinque elementi lavorati a traforo con decorazioni fitomorfe ravvivate da paste vitree rosse e verdi incastonate. Particolarmente interessante questo tipo di ornamento a volte inteso essenzialmente come “difesa” dell’individuo[13] o più spesso allusivo al legame che nasce con il matrimonio e di fatti viene spesso usato negli abiti da sposa. Così la catena in argento del costume femminile di Meana Sardo ha un elemento femminile a forma di cuore, chiaro simbolo di amore, che unisce lo sposo alla sposa.[14]
Scrive Paolo Toschi (1893-1974), che sarà insieme a Tullio Tentori (1920-2003) responsabile dell’allestimento del Museo inaugurato nel 1956 – anno che, ricordiamo, coincide con il primo allestimento del *Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde* di Nuoro creato dallo stesso Toschi –,[15] che il cuore, motivo molto usato nella vita popolare, simbolo stesso della vita, è un potente talismano «onde esso compare non solo come segno della personalità ma anche come il marchio del possesso dell’appartenenza o della proprietà».[16]
Analoghi simboli di unione sono le catene, in argento a grandi maglie con decorazioni floreali, che ornano il costume da sposa di Samugheo, o l’abito di Busachi[17] con la catena in argento e paste vitree, rosse e celesti incastonate “a notte”, composta da otto elementi lavorati a traforo rifiniti a bulino. Particolarmente ricco è il costume da sposa di Gavoi con la collana con pendente, gli orecchini in argento a cerchio con pendenti a goccia,[18] la catena con pendente in argento, ornamento indispensabile per la cerimonia nuziale che viene protetta da un amuleto; sempre in argento lo *spuligadentes* o *isprugadentes*, stuzzicadenti, di solito in evidenza o nascosto nell’abito, dalla forma di cervo che sormonta un serpente che trasforma questo oggetto da toilette, per la cura dei denti, in chiaro simbolo apotropaico.[19]











774. Abito maschile festivo di Meana Sardo, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
La bottoniera che chiude il corpetto è composta da elementi cuoriformi in argento.

775. *Bottone*, *ante* 1911
lamina d’argento, Ø 2,5 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

776. *Bottone*, *ante* 1911
lamina d’argento, Ø 1,7 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

777. *Bottone*, *ante* 1911
lamina d’argento, Ø 1,3 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

778. *Bottone*, *ante* 1911
lamina d’argento cuoriforme incisa, lunghezza 2,7 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

779. *Bottone*, *ante* 1911
moneta d’argento (con l’effige di Vittorio Emanuele II), Ø 1,7 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

780. *Collana*, *ante* 1911
piccole perle di pasta vitrea policroma e dorata, tessuto, lunghezza 21,5 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

781. *Spilla*, *ante* 1911
filo e filigrana d’oro, lunghezza 6,5 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

782. *Coppia di orecchini*, *ante* 1911
oro, Ø 3,2 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

783. *Coppia di orecchini con pendente*, *ante* 1911
argento e vetro, lunghezza 5 cm, Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.

784. Abito femminile festivo e nuziale di Ollolai, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
Sono appesi al corsetto uno *spuligadentes* a ventaglio, un “occhio di santa Lucia”, un grano di cristallo e un piccolo *kokko* di vetro, legati tra loro da una lunga catena d’argento. Si tratta di oggetti dalla forte valenza magico-apotropaica che si portavano in bella vista sugli abiti con la funzione di scacciare i cattivi influssi.


780


781


782


783

784





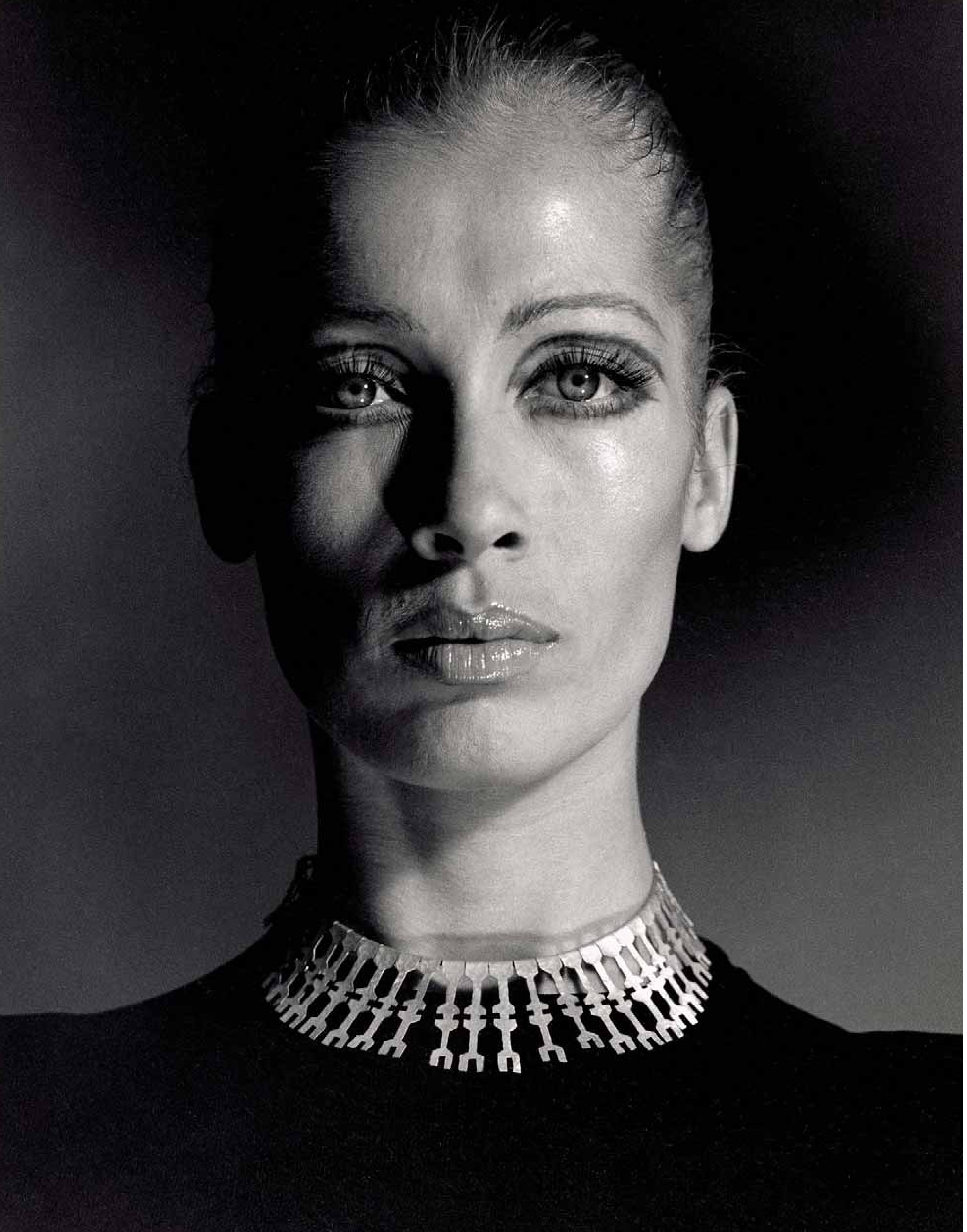
785

785. Abito femminile festivo e nuziale di Meana Sardo, *ante* 1911
Roma, Museo delle Arti e Tradizioni Popolari.
La *gancera* chiude il giubbetto dell'abito nuziale, gli elementi laterali cuoriformi rimandano alla simbologia dell'amore coniugale.

Le catene per allacciare il grembiule si trovano in provincia di Oristano, a Busachi, Samugheo e a Meana Sardo dove terminano con i cuori e vengono utilizzate per stringere il corpetto.[20]
Molti sono *sos buttones* e *sas buttoneras* dorati o in argento ornati con pietre in pasta vitrea conservati nella collezione che venivano usati per camicie, giubbetti, panciotti e corpetti dei costumi sia maschili che femminili. In quest'ultimo caso chiaro simbolo di fecondità e di vita per la loro forma di pigna o di mammella, come voleva l'arte dei Fenici; bottoni a "melagrana" oppure "a piastra" ornano i costumi della collezione di Aritzo, Atzara, Bitti, Busachi, Cagliari, Desulo, Dorgali, Fonni, Gavoi, Iglesias, Mamoiada, Meana Sardo, Oliena, Ollolai, Orani, Orgosolo, Orosei, Osilo, Ploaghe, Samugheo, Sennori, Sorgono.[21]
Di solito i bottoni doppi vengono applicati alla camicia, come nel costume di Cagliari acquistato da Clemente e da Raffaele Meloni «con il gilè che è guarnito di diciotto bottoni d'argento»,[22] mentre i gemelli, di numero variabile, sono infilati nelle maniche del corpetto sia da uomo che da donna; *sa buttonera* chiude le maniche del giubetto nei molti casi in cui queste sono aperte dal polso al gomito, come si osserva nel costume del Rigattiere, nell'abito festivo di Cagliari o nei costumi femminili di Osilo.
Caratteristiche di pecurialità sono rintracciabili negli amuleti, come quello in argento relativo al costume di Bono, raccolto da Clemente,[23] tramandato da madre in figlio, a cui veniva regalato per protezione, oppure lo stesso amuleto poteva essere utilizzato nel costume come pendente ornamentale.
Tuttavia come risulta dai *Quaderni* del Loria nel complesso non si rileva nella collezione sarda una grande varietà nei gioielli di motivi decorativi, sia nelle filigrane "a giorno" che in quelle "a notte". La principale decorazione è costituita da motivi a spirale e dalle pietre, raramente preziose, utilizzate per ravvivare il manufatto realizzato essenzialmente in argento. Gli oggetti hanno per lo più una funzione accessoria al costume: bottoni, cinte con *gancera*, spille "da camicia" o "da velo" come "*s'agulla de oro*" che si pone sul capo per assicurare il velo di tulle e solo raramente come ornamento alle persone (orecchini, collane ecc.).[24] In particolare le spille, sia da camicia sia da velo, hanno varie forme: così a Nuoro e ad Oristano prevalgono le forme solari e floreali con raggi e petali lavorati in filo d'oro o d'argento secondo una lavorazione simile agli orecchini denominati "i soli" per la loro forma.[25] Abiti dunque estremamente ricchi di decorazioni destinati ad essere indossati nella prevista "Cavalcata in Costume Sardo", una delle molte proposte, avanzate dal Comitato per le Feste del 1911, per arricchire il programma destinato a grande clamore dal momento che lo spettacolo era già stato organizzato a Sassari con successo nel 1899 in occasione della visita dei Savoia, come viene riportato sull'*Unione Sarda* del 2 agosto 1908.
Gli ori e gli argenti sardi che fanno parte della collezione dimostrano che i raccoglitori hanno preso in considerazione solo gli oggetti più caratteristici della regione, trascurando, per motivi economici, le forme estremamente elaborate come gli orecchini "a navicella", anelli "a fiocco", anelli "a bottone" con pietre policrome, orecchini "a goccia" in pasta vitrea e in filigrana, reliquari d'argento, croci e pendenti di vario genere, come analizzato, per la prima volta, da Annabella Rossi (1933-84) nel suo fondamentale catalogo del Museo dedicato all'oreficeria popolare.[26]

Note

1. Cfr. sull'argomento la fondamentale pubblicazione di G. Piantoni 1980.
2. Cfr. per un'analisi dettagliata S. Massari 2004.
3. G. Massoni 1908.
4. A.A. Bernardy 1911. Nell'articolo la studiosa, al primo Congresso di Etnografia Italiana tenutosi nel 1911, richiama l'interesse degli studiosi all'estero sull'Etnografia italiana; cfr. L. Lenti 2003, pp. 125-142.
5. Così viene anticipato dal Villari sul *Giornale della provincia di Brescia*, Brescia, 15 gennaio 1910, nel suo articolo dedicato all'Esposizione di Etnografia italiana che si sarebbe tenuta l'anno successivo.
6. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
7. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Archivio Storico (da qui in poi MAT), AS, Fasc. 141/1.
8. MAT, AS, Fasc. 242/26.
9. MAT, AS, Fasc. 242/23.
10. G. Deledda 1894, pp. 92-93.
11. G.U. Arata, G. Biasi 1935, p. 27.
12. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
13. P. Ciambelli 1986, p. 167.
14. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
15. G. Kezich 2004, p. 138.
16. P. Toschi 1960, p. 26.
17. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
18. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
19. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
20. Singolare è l'ornamento del corsetto formato da triplice fila di catena e da due cuori in argento. MAT inv. 271/31738.
21. S. Massari, P. Piquereddu 2004.
22. MAT, AS, Fasc. 734/34.
23. MAT, AS, Fasc. 242/43.
24. Cfr. per un'analisi dettagliata A. Tavera 1988, pp. 131-180.
25. P. Ciambelli 1986, pp. 165-166.
26. A. Rossi 1964, pp. 13-14.



Tradizione e innovazione nel gioiello contemporaneo. Dal designer per l'oreficeria all'artigiano-artista

Giuliana Altea

La produzione orafa del Novecento si sviluppa in Sardegna lungo un percorso abbastanza singolare: sull'oreficeria tradizionale o "popolare" s'innesta qui, con passaggio pressoché immediato, la ricerca di tono "moderno", e talvolta d'avanguardia, condotta dagli artisti, mentre è assente, o è molto ridotta, una produzione "colta" che rispecchi il gusto corrente nazionale e internazionale.[1] Destinatario di quest'ultima è il ceto urbano agiato, a soddisfare le cui richieste bastano le importazioni dalla Penisola; le botteghe locali si dedicano invece principalmente alla realizzazione di ornamenti tradizionali. Vincolati a schemi formali precisi, ripetuti con poche varianti, e all'impiego di determinati materiali e tecniche, i gioielli di foggia tradizionale si rivolgono per tutta la prima metà del secolo non tanto al mercato turistico (come accade nelle località «di maggior passo di forestieri»,[2] quali Roma, Firenze, Napoli o Venezia), quanto a un mercato interno di tipo rurale.
L'intervento degli artisti nella progettazione orafa si registra soltanto a partire dal secondo dopoguerra, quando l'azione dell'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie) comincia a farsi sentire nella regione, e quando entrano in gioco l'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano) e scuole come l'Istituto d'Arte di Sassari e la Scuola del Corallo di Alghero. Prima di allora, l'oreficeria sarda non dà segni di rinnovamento, in marcato contrasto con gli altri ambiti dell'artigianato artistico, che tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Trenta attraversano una fase di dinamismo, a sua volta legata al vivace risveglio figurativo che ha accompagnato all'inizio del secolo i processi di modernizzazione dell'Isola. La generazione artistica emersa nel primo decennio, animata da forti ideali identitari, aveva fatto della cultura agropastorale e delle sue espressioni materiali il fondamento di una nuova immagine della Sardegna: mentre si costituiva tutta un'iconografia a base di contadini in costume, sagre e processioni, il ricco patrimonio di forme e colori rappresentato dai tessuti tradizionali, da cestini ed intagli, ricami e filet si offriva agli occhi degli artisti come fertile provocazione creativa.

a fronte:
Italo Antico, *Girocollo* (vedi fig. 819).

Passando dalla sfera delle arti "maggiori" a quella delle arti applicate, la suggestione della cultura popolare dava spunto alla creazione di uno stile decorativo contraddistinto da forme geometrizzanti e bidimensionali, da composizioni statiche e simmetriche, da decisi contrasti di tinte. Non soltanto queste qualità apparivano in felice sintonia con l'elegante schematizzazione delle secessioni prima e del Déco poi, ma la "barbarica" rudezza e l'ingenuità dell'arte popolare sarda acquistavano un inatteso sapore di modernità in un momento in cui la cultura europea cercava alimento nelle più svariate forme di primitivismo. La produzione decorativa isolana di ispirazione regionalista – lo "stile sardo", come all'epoca lo si definiva – ebbe quindi un rapido successo e conobbe anche in campo nazionale una diffusione nel complesso maggiore di quella ottenuta dall'arte cosiddetta "pura".
Il fervore creativo che nella Sardegna degli anni Venti investe la ceramica e l'arredo, il tessuto e l'oggettistica, il giocattolo e la grafica applicata, non tocca però l'oreficeria; e ci si potrebbe domandare come mai questa non abbia richiamato l'attenzione degli artisti, così prodighi di invenzioni e progetti in altri ambiti decorativi. In realtà, la situazione sarda non fa che rispecchiare quella più generale dell'oreficeria italiana, caratterizzata anch'essa da una stasi in contrasto con la fioritura del complesso delle arti applicate.[3] I reiterati lamenti di un osservatore competente quale Roberto Papini la dicono lunga in proposito: «La grand'arte dell'oreficeria non attira più gli artisti», osserva di fronte ai gioielli esposti nel 1923 alla I Biennale delle Arti Decorative di Monza, «a forza di escludere l'arte dalle botteghe dei gioiellieri il pubblico s'è abituato nella mentalità delle gazze e inghiotte, avido, quel che luccica di più».[4] Due anni dopo, alla seconda edizione della rassegna monzese, la mostra degli orafi gli pare «una melanconia poiché manca il Ravasco»,[5] figura chiave tra i rarissimi operatori aggiornati. Nel 1927 è ancora più drastico nel rilevare il «disperante ritardo» delle arti italiane dei metalli;[6] nel 1940 arriverà a dichiarare perentorio che «un'oreficeria d'oggi non esiste», e che i gioielli che formano la gran massa della produzione corrente «d'arte non ne contengono neppure un centesimo».[7]
Né l'attività dell'ENAPI, né un'esperienza didattica come quella della Scuola del Corallo di Torre del Greco


786


787


788

riescono a incidere su questo panorama, se non molto limitatamente. Quando, a causa della guerra, il governo emanerà il divieto di utilizzare metalli preziosi e gemme, l'ENAPI tenterà, ma apparentemente senza grandi risultati, di promuovere uno svecchiamento della produzione, esortando gli orafi – dalle pagine del suo mensile *Cellini* – a puntare sulla novità dei progetti più che sul valore intrinseco dei materiali.[8] Uno dei motivi del tradizionalismo che affligge il settore è infatti la resistenza del pubblico ad accettare sperimentalismi in un ambito in cui gli acquisti sono condizionati dalla preoccupazione di un durevole investimento finanziario.

In Sardegna la situazione risulta estremizzata a causa della scarsità delle risorse economiche e della conseguente ristrettezza del mercato. Pochi sono gli orafi che, come Francesco Palladino e Luigi Barrella, si spingono (senza troppi voli) fuori del repertorio della gioielleria tradizionale in filigrana;[9] ma neppure l'adattamento delle forme popolari al gusto moderno, praticato con esiti spesso felici nella ceramica o nell'arredo, sembra aver dato in questo campo risultati degni di nota. La tecnica della filigrana, caposaldo dell'oreficeria sarda, non era certo la più adatta – con le laboriose circonvoluzioni tracciate dal filo d'oro o d'argento e le minute irregolarità della fattura – a tradurre l'astratta esattezza di forme richieste dalla gioielleria déco internazionale, e tanto meno si prestava a rendere i modi più plastici e classicheggianti propri di quella italiana.[10] Questo può aver contribuito a scoraggiare gli artisti, distogliendoli dal tentare un intervento di rielaborazione dei gioielli popolari. Raffigurati con dovizia di dettagli nei dipinti, collane e orecchini, spille e catene, bottoni d'argento e *gancere* sono visti come parte integrante dell'abito tradizionale. Al pari dell'abito, anche il gioiello è sentito quale inalterabile contrassegno d'identità, disponibile tutt'al più ad essere prelevato e citato senza modifiche in altri contesti, con funzione appunto di simbolo identitario (è quanto avviene per il bottone, di volta in volta trasformato in lampada, maniglia, scatola o bomboniera). Anche sull'oreficeria si riverbera insomma il mito dell'"autenticità", dell'immutabilità nei secoli della cultura popolare.

786. Melkiorre Melis, *Bottoni sardi*, 1951 ca.
ceramica a lustro, vetro colorato, con due fori passanti alla base, h 2,6 cm, Ø max 3,6 cm, Bosa, Museo di Casa Deriu, Raccolta Melis.

787. Pino Melis, *Spilla*, primi anni Cinquanta
ricamo in seta e oro su raso, cornice d'argento con vetro, 3 x 5,6 cm, Roma, collezione privata.

788. Pino Melis, *Pendente-Spilla*, fine anni Cinquanta
tempera e oro su avorio, cornice d'oro con vetro bombato, 5,9 x 4,4 cm, Roma, collezione privata.

789. Verdina Pensè, *Pendente*, anni Sessanta
argento laminato, filigranato, saldato, brunito, madreperla d'ostrica incisa, griffata, lunghezza 6,7 cm, Sassari, collezione privata.

790. Verdina Pensè, *Pendente-Spilla*, anni Sessanta
argento laminato, filigranato, saldato, brunito, madreperla d'ostrica incisa, griffata, lunghezza 7,3 cm, Sassari, collezione privata.

791. Verdina Pensè, *Pendente*, primi anni Cinquanta
argento laminato, filigranato, saldato, brunito, madreperla d'ostrica incisa, griffata, lunghezza 8,6 cm, Sassari, collezione privata.

792. Verdina Pensè, *Pendente*, anni Sessanta
argento laminato, filigranato, saldato, brunito, madreperla d'ostrica incisa, griffata, lunghezza 7,3 cm, Sassari, collezione privata.

793. Verdina Pensè, *Spilla*, anni Sessanta
cammeo di *cassis rufa* montato in oro laminato, saldato, lunghezza 3,8 cm, Sassari, collezione privata.

794. Verdina Pensè, *Pendente*, anni Settanta
argento laminato, trafilato, sbalzato, filigranato, saldato, brunito, madreperla sagomata, incollata, lunghezza 6,3 cm, Sassari, collezione privata.


789


790


791


792


793


794



795



796



797

795. Verdina Pensè, *Collana*, anni Settanta
argento laminato, trafilato, sbalzato, saldato, brunito, madreperla sagomata, incollata, h (con pendente) 53,5 cm, Sassari, collezione privata.

796. Verdina Pensè, *Collana*, anni Settanta
argento laminato, trafilato, brunito, madreperla sagomata, incisa, incollata, chiusura a gancio, pendente con madreperla griffata, h (con pendente) 24,5 cm, Sassari, collezione privata.

797. Verdina Pensè, *Collana*, anni Settanta
argento trafilato, sbalzato, saldato, forato, brunito, madreperla sagomata, forata, incollata, corallo, chiusura a gancio, lunghezza 46 cm, pendente 6,9 cm, Sassari, collezione privata.

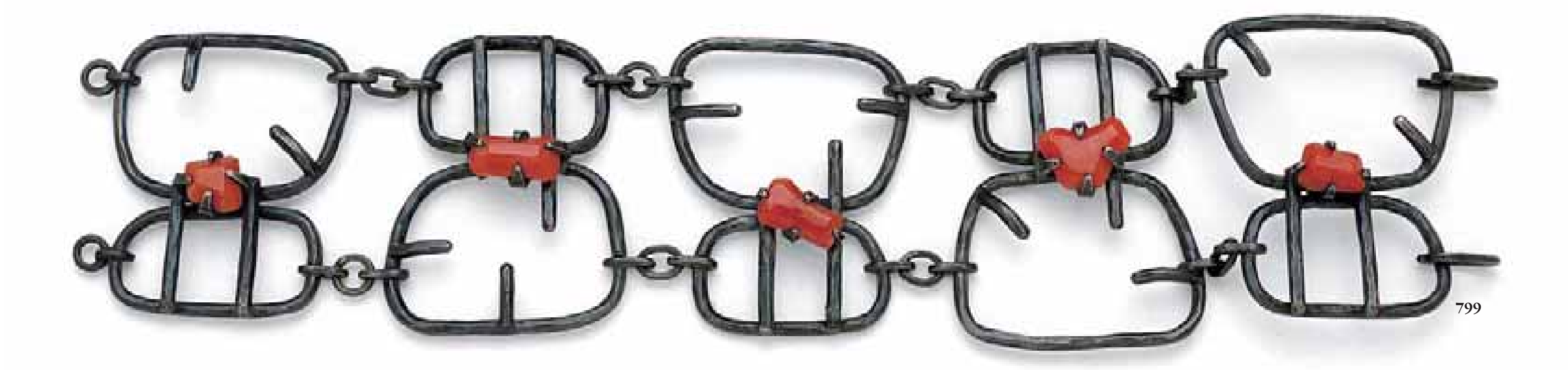


798a



798

Come si è detto, qualche cambiamento si verifica solo all'inizio degli anni Cinquanta, per merito della delegazione sarda dell'ENAPI. Diretta dall'architetto Ubaldo Badas e dallo scultore e creatore di arti applicate Eugenio Tavolara,[11] questa dà avvio a una sistematica opera di riorganizzazione delle botteghe artigiane, uscite stremate dalla guerra. I primi corsi ENAPI per orafi, nel 1951, si svolgono ad Alghero;[12] la scelta della sede è tutt'altro che casuale, poiché nella cittadina costiera l'ente vorrebbe formare degli artigiani per la lavorazione in loco del corallo, che, pescato in grandi quantità nei fondali della zona, va a rifornire le botteghe di Torre del Greco. Con lo stesso intento viene istituita poco dopo ad Alghero una Scuola del Corallo, che comincia a funzionare nel 1952 quale sezione staccata dell'Istituto d'Arte di Sassari. A guidarla è Verdina Pensè, una pittrice che ha alle spalle un breve periodo di studio a Torre del Greco. Affiancata inizialmente dal bravo intagliatore Pasquale Tilloca, terrà la direzione fino al 1959, quando verrà sostituita da Salvatore Fara.
Presente già nell'ottobre 1953 alla Mostra dell'Artigianato di Sassari, la Scuola del Corallo si segnala l'anno dopo nella Mostra delle Scuole d'Arte Italiane in seno alla X Triennale di Milano, ottenendovi una medaglia d'argento. Dispersa, in seguito a una serie di furti, la maggior parte degli oggetti realizzati nei laboratori, gli scarsi documenti fotografici[13] conservati indicano la coesistenza di due indirizzi didattici contrapposti, quello di tono primitivista-naïf della Pensè e quello di tono classicista di Filippo Figari, direttore dell'Istituto sassarese: conchiglie e coralli intagliati e intarsiati con gustosa ingenuità, da una parte, spille, cammei e bracciali di sapore romano e rinascimentale dall'altra. Pensè, attiva contemporaneamente con una sua bottega ad Alghero, è in linea col filone "barbarico" della bigiotteria italiana, che nei primi anni Cinquanta fa leva sulla tradizione etnica e sull'eredità archeologica del Paese per imporsi sui mercati stranieri, specie americani, e che – dopo un'eclissi a fine decennio, col riaffermarsi del predominio francese sulla moda – conoscerà un ritorno di fiamma all'inizio degli anni Sessanta. I suoi gioielli, realizzati con tecniche semplici (sbalzo, intarsi di madreperla e coralli fissati a colla), puntano sull'attrattiva del colore e sulle sapide imperfezioni della forma, interpretando con vivacità quel "Capri Look" in voga tra le élites cosmopolite del momento: collane a cascata di vaghi in corallo sommariamente sbozzati, a più giri di elementi in madreperla, spille con cammei e con mosaici di conchiglie e coralli ornate da arcaiche figurette o da motivi geometrici.
Con questa produzione Pensè si fa apprezzare nelle mostre che, allestite annualmente a Sassari grazie alle cure di Badas e Tavolara, scandiscono la graduale ripresa delle attività artigiane. Dal 1957, ad organizzarle è l'ISOLA, un istituto regionale appositamente creato, di cui i due artisti sono i responsabili e al cui impulso si dovrà, tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta, il successo internazionale delle botteghe sarde. La rinascita



799

artigiana della Sardegna, sostenuta in Italia da una rivista come *Domus*, si svolge all'insegna di un gusto primitivista che assume le forme più svariate: dai premeditati arcaismi della Pensè alle rivisitazioni archeologiche di Emilia Palomba, creatrice di vistose collane in ceramica a lustri metallici; dai ricordi folklorici di Melkiorre Melis (autore di una serie di monili anch'essi in ceramica e di disegni per spille e bracciali fedeli allo spirito dello "stile sardo" degli anni Venti), alle suggestioni della scultura nuragica che, divulgata da una serie di studi e mostre, ispira adesso le ricerche degli artisti.
Al mondo nuragico guarda Tavolara nei progetti (pressoché tutti irreperibili) che fornisce a Renato Deliperi, giovane orafo formatosi a Valenza Po, e vi attinge a piene mani il pittore Mauro Manca, che, coinvolto da Tavolara nella preparazione delle mostre artigiane, consegna nel 1955 allo stesso Deliperi una serie di disegni per spille raffiguranti guerrieri con scudi. Il repertorio iconografico offerto dalla protostoria sarda e dal folklore viene sfruttato poco dopo dalla Sardorafa di Marcello Margelli, ditta alla quale si deve il primo tentativo di produzione seriale attuato in Sardegna nell'ambito della gioielleria. Oltre ai gioielli di foggia tradizionale, la Sardorafa – attiva dal 1961 allo scadere del decennio,[14] prima a Sassari e poi a Cagliari – produce spille, bracciali e collane in argento brunito con sobri inserti di coralli e turchesi e con applicazioni in argento e oro di ideogrammi di sapore "preistorico" e di figurine arieggianti i bronzetti nuragici. Allo scultore Aldo Contini, che funge da consulente occasionale, si deve l'invenzione di qualche motivo, come il "bottone sardo" ottenuto con una spirale di filo d'oro avvolta intorno a un *cabochon* centrale, mentre Tavolara suggerisce il modello di una spilla a forma di cestino in filo d'argento godronato, ornato al centro da un elemento in lamina d'oro. Principale punto di riferimento stilistico per gli orafi della ditta, Deliperi e Vincenzo Fanari, è però il segno nervoso e dinamico di Mauro Manca, da loro disciplinato in grafie più secche e meccaniche.
Succeduto nel 1959 a Figari nella direzione dell'Istituto d'Arte di Sassari, Manca ha continuato a dedicarsi all'oreficeria, avvalendosi in un primo momento della collaborazione di Marcello Carta, docente nella sezione Metalli della scuola. Carta esegue per lui delle spille a placchetta sbalzate con motivi di segni zodiacali, e altre con decorazioni astratte che riflettono le contemporanee ricerche di tono informale che va conducendo in pittura.
Ma è con l'arrivo all'Istituto d'Arte dell'orafo Vincenzo Marini che l'intervento di Mauro Manca nell'ambito del gioiello compie un chiaro salto di qualità. Il rapporto che Manca intrecciava con i suoi collaboratori era di grande libertà; lungi dal venire da lui confinati al ruolo di esecutori passivi, questi si vedevano affidare il compito di interpretare disegni che erano spesso schizzi estremamente sintetici, semplici appunti visivi. Toccava dunque all'orafo individuare le soluzioni tecniche che meglio si prestavano a rendere non solo la forma dell'oggetto, ma il gusto e lo spirito nel quale era stato concepito. In Vincenzo Marini, proveniente da una famiglia di Quartu Sant'Elena attiva da tempo nel settore, e reduce da un breve passaggio alla Sardorafa in qualità di creatore di gioielli di tipo tradizionale, Manca trova un collaboratore ideale, capace di assecondarne brillantemente le intenzioni. Con lui realizza tra il 1964 e il 1968 alcune belle serie di spille in oro (la tipologia della spilla, prediletta dagli artisti per l'assenza di ganci o attacchi visibili che le conferisce l'aria di una piccola scultura, gode di grande popolarità in anni in cui la moda impone abiti dalla linea semplice e priva di fronzoli). Le prime spille, pervase da una sfrenata fantasia metamorfica,

798. Aldo Contini, *Collana*, 1960
argento laminato, martellato, traforato, saldato, corallo sagomato, incastonato a mezzobordo contrapposto, h 72,5 cm, esecuzione di Vincenzo Fanari o di Renato Deliperi, Cagliari, collezione ISOLA.

799. Aldo Contini, *Bracciale*, 1960
argento trafilato, martellato, saldato, brunito, corallo sagomato, griffato, lunghezza 19,5 cm, esecuzione di Vincenzo Fanari, Cagliari, collezione ISOLA.

800. Aldo Contini, *Spilla*, 1960
oro laminato, sagomato, saldato, lunghezza 3,1 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Sassari, collezione privata.



800


801

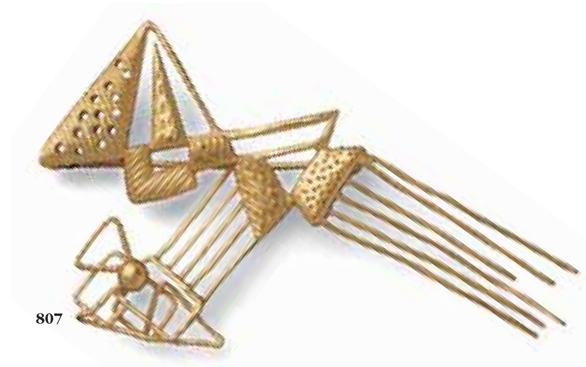

802


803

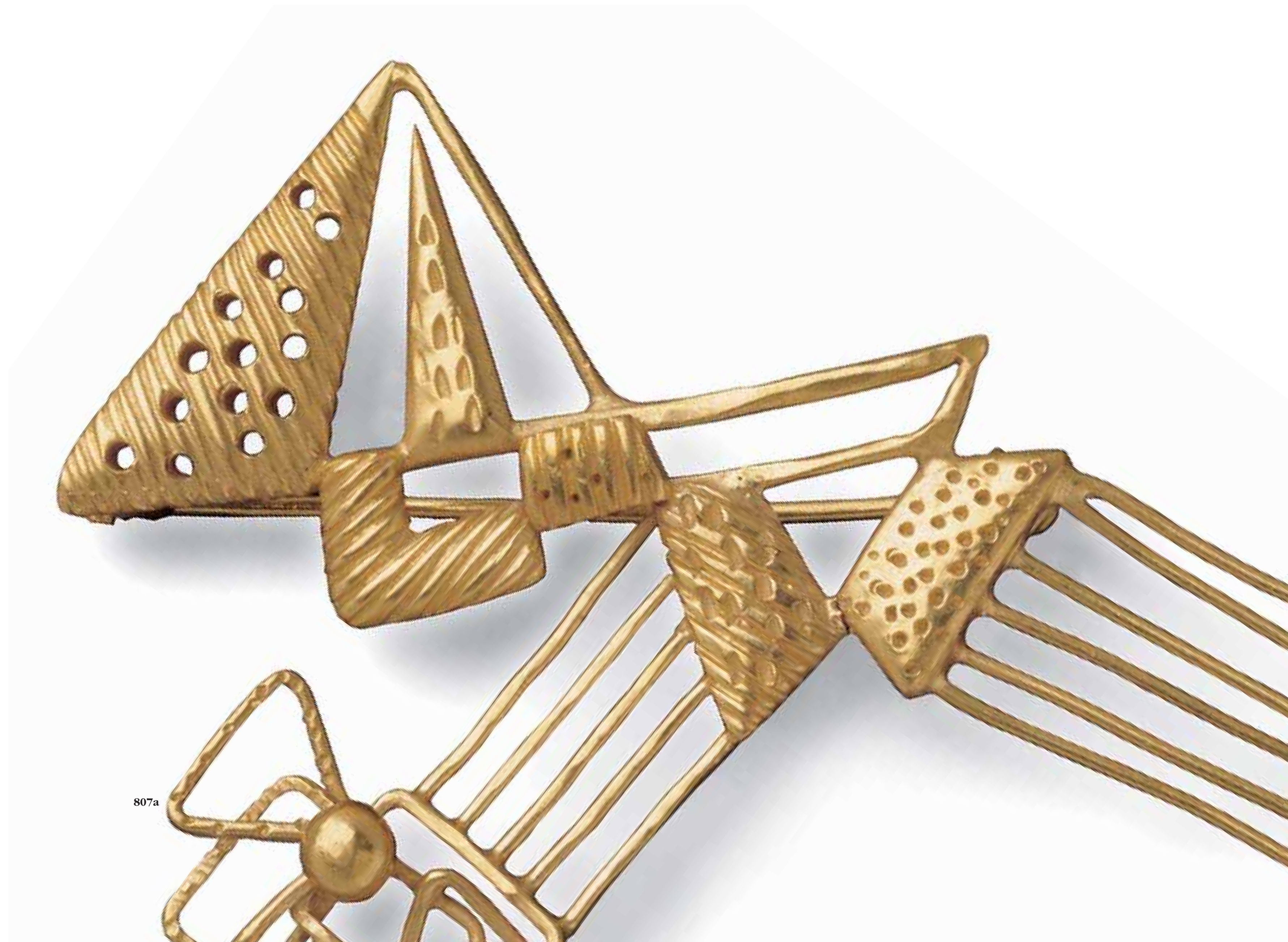

804


805


806


807


808


807a

801. Mauro Manca, *Spilla*, 1964 ca.
oro fuso, traforato, martellato, trafilato, saldato, granati, perle scaramazze del Golfo Persico, lunghezza 7 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Cagliari, collezione ISOLA.

802. Mauro Manca, *Spilla*, 1964 ca.
oro fuso, traforato, martellato, trafilato, saldato, granati, perle scaramazze del Golfo Persico, lunghezza 7 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Cagliari, collezione ISOLA.

803. Mauro Manca, *Spilla*, 1964 ca.
oro fuso, traforato, martellato, trafilato, saldato, granati, perle scaramazze del Golfo Persico, lunghezza 6,5 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Cagliari, collezione ISOLA.

804. Mauro Manca, *Spilla*, 1964 ca.
oro fuso, trafilato, saldato, granati, perle scaramazze del Golfo Persico, lunghezza 6,5 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Cagliari, collezione ISOLA.

805. Mauro Manca, *Spilla*, 1968 ca.
oro laminato, forato, trafilato, saldato, lunghezza 5 cm, esecuzione di Maria Lauro, Sassari, collezione privata.

806. Mauro Manca, *Spilla*, 1968 ca.
oro laminato, forato, trafilato, saldato, lunghezza 8 cm, esecuzione di Maria Lauro, Cagliari, collezione ISOLA.

807. Mauro Manca, *Spilla*, 1964 ca.
oro laminato, forato, bulinato, trafilato, saldato, lunghezza 7 cm, esecuzione di Vincenzo Marini, Cagliari, collezione ISOLA.

808. Mauro Manca, *Spilla*, 1968 ca.
oro laminato, forato, trafilato, saldato, lunghezza 4 cm, esecuzione di Maria Lauro, Cagliari, collezione ISOLA.



809. Mauro Manca, *Spilla*, 1963
argento laminato, sbalzato, saldato, 2,6 x 3,5 cm, esecuzione di Marcello Carta, Sassari, collezione privata.





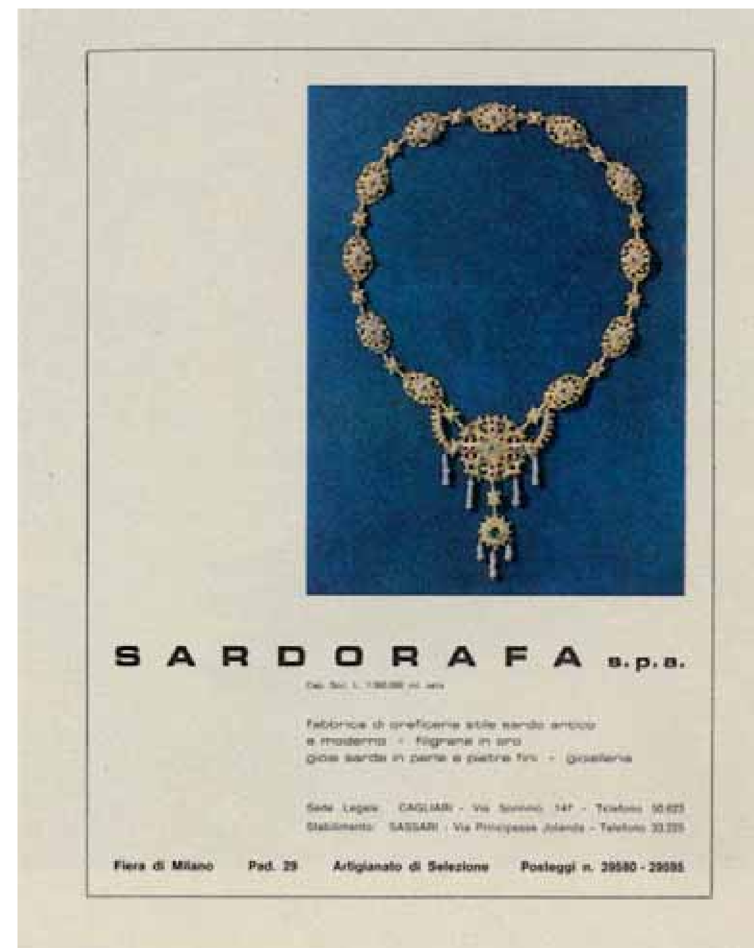
810. Ausonio Tanda, *Spilla*
fine anni Cinquanta-primi Sessanta
oro laminato, sbalzato, saldato, 3,3 x 4,6 cm, Sassari, collezione privata.

811. Ausonio Tanda, *Spilla*
fine anni Cinquanta-primi Sessanta
argento laminato, sbalzato, saldato, 3,1 x 4,5 cm, Sassari, collezione privata.

fondono spunti tratti dall'arte popolare sarda con richiami al mondo precolombiano: sono stilizzatissime donnine dalle braccia a spirale e dagli occhi di granati, pavoncelle che diventano aquile bicipiti, mostri, serpenti piumati. Questo immaginario primitivista è reso con un forte gusto per l'animazione chiaroscurale delle superfici, creata da striature, solchi e rugosità, e con un senso di vitalistica espressività non esente da ricordi picassiani; qualità che contraddistinguono anche un altro gruppo di spille di qualche anno successive, questa volta di intonazione astratta, vibranti e cariche di tensione nel dinamico irradiarsi dei fili d'oro. Formatosi artisticamente a Roma, dove ha continuato a risiedere, salvo periodici ritorni in Sardegna, fino al suo ingresso nella scuola sassarese, Manca conosce bene le esperienze condotte in ambito orafo da artisti come Mirko e Afro Basaldella, e nei suoi progetti dimostra di tenerne conto.
A fine decennio (l'artista scomparirà precocemente nel 1969) un nuovo indirizzo di ricerca si affaccia in alcuni disegni la cui esecuzione è affidata a Maria Lauro, giovane insegnante dell'Istituto d'Arte: forme più nette e contorni più asciutti rimandano all'esempio di Lucio Fontana, che nello stesso periodo progetta per Giancarlo Montebello una serie di gioielli legati alle *Ellissi*, in legno costellato di fori, da lui presentate nel 1967 alla Galleria Marlborough di Roma. Il debito con Fontana è particolarmente evidente in alcuni pendenti che accoppiano lamine forate e matasse di filo d'oro; nella maggior parte dei gioielli di questa serie, però, l'artista unisce i nuovi apporti formali alle suggestioni mitiche e archetipiche dei suoi progetti precedenti. Arricchite di spunti figurativi, le lamine forate diventano ironici animali muniti di antenne e peduncoli, insetti e maschere; una vena cordiale e sorridente che verrà in seguito sviluppata autonomamente da Maria Lauro, in un gruppo di spiritose spille in oro realizzate nel 1970.
Sotto la direzione di Manca, intanto, l'Istituto d'Arte di Sassari si è trasformato in un attivo centro di ricerche orafe, grazie alla presenza nella sezione Metalli di Vincenzo Marini in qualità di docente d'Arte Applicata e di Aldo Contini in quella di insegnante di Disegno Professionale. Già braccio destro di Tavolara all'ISOLA, Contini disegna gioielli dal 1959; da un iniziale orientamento primitivista – controbilanciato da un'attitudine al controllo progettuale che lo spinge a contenere le implicazioni narrative e decorative – passa a un linguaggio informale che innesta sull'intervento sulla texture motivi macchinistici, in modi vicini alla lezione dei fratelli Gio e Arnaldo Pomodoro. I suoi gioielli, scanditi dall'alternanza di elementi lisci con altri ruvidi e grezzi (questi ultimi ottenuti a fusione con l'impiego di corteccia d'albero, secondo una prassi in questi anni diffusa, seguita fra gli altri da un maestro come Andrew Grima), puntano a conciliare effetti materici e rigore compositivo; in pezzi realizzati alla fine degli anni Sessanta l'accento si sposta più chiaramente verso un'esattezza geometrica di sapore optical.

Il gusto informale, con la sua predilezione per le superfici corrose e corrugate, per le lamine accartocciate e contorte, per i grovigli di filo inestricabilmente annodato, impronta di sé nei primi anni Sessanta i lavori degli allievi dell'Istituto d'Arte di Sassari, incentrati sulla tecnica della fusione a cera persa (lo stesso avviene ad Alghero nella Scuola del Corallo, dal 1962 trasformata a sua volta in Istituto d'Arte); ma l'insegnamento di Contini funge da correttivo, spingendo in direzione di una misura e di un equilibrio che portano ad evitare gli esperimenti plastici confusi e i ribollimenti materici incontrollati. Dalle indicazioni di Contini derivano collane formate dall'avvicendarsi di elementi diversi per forma e posizione, cerchietti, triangoli, dadi pieni e vuoti, bracciali composti di placche diversamente sagomate o ornati da motivi a cono o a zanna; ma l'influenza del direttore si fa sentire anch'essa, come rivelano alcuni bei gioielli in oro dall'ispirazione tra il surrealista e il picassiano, che rimandano alle creazioni di Manca intorno al 1964.
A metà decennio, l'attività dell'Istituto riflette con puntualità il clima rinnovato della gioielleria, che sull'onda della svolta imposta nella moda da stilisti quali Paco Rabanne, Courrèges e Chardin va accogliendo l'optical. È il momento delle minigonne, delle geometrie in bianconero, degli stivaloni "spaziali", della pelle bianca e degli abiti in maglia metallica. L'interesse della scuola sassarese si sposta sulla lavorazione della lamina traforata; i gioielli perdono le rugosità e irregolarità informali per acquistare una nuova precisione e pulizia di linee. Si realizzano collane e orecchini ad anelli e a dischi, alti bracciali d'argento, grandi pendenti geometrici con elementi mobili, gemelli in oro quadrati e forati.
Il nuovo indirizzo risponde anche all'esigenza, emersa in seno al mondo dell'insegnamento artistico italiano, di fare i conti con un orizzonte produttivo di tipo industriale; si mira adesso a creare designer piuttosto che artigiani.[15] In una Sardegna ancora prevalentemente agropastorale, questo orientamento si rivelerà in anticipo sui tempi. Senza riuscire a stimolare il sorgere di un'industria orafa, sembra aver contribuito a scoraggiare la nascita di esperienze artistico-artigiane che avrebbero potuto prepararle il terreno. Dei giovani pur tanto promettenti formati in questi anni dall'Istituto d'Arte di Sassari, nessuno o quasi continuerà in proprio le esperienze iniziate a scuola; né, d'altra parte, avranno seguito le ricerche orafe avviate dai alcuni docenti gravitanti intorno a Manca, come Zaza Calzia, Salvatore Coradduzza, Nicolò Masia e la già ricordata Maria Lauro, o quelle svolte sporadicamente ad Alghero da Salvatore Fara. Dopo il 1970, il laboratorio di Metalli della scuola sassarese abbandonerà gradualmente l'oreficeria per l'oggettistica.
Incursioni nella gioielleria compiono, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, altri artisti sardi. È il caso di Maria Lai e Ausonio Tanda, i quali, residenti a Roma, recepiscono gli stimoli creati dal boom dell'oreficeria informale e dall'attività di una ditta come quella di Mario Masenza, che mirando a lanciare una produzione di gioielli "d'autore" va chiedendo progetti ai maggiori artisti del momento.[16] Se l'interesse di Tanda per il gioiello – sfociato nella realizzazione di un piccolo gruppo di spille sbalzate, in rapporto con la sua contemporanea serie pittorica dei *Cyborg* – sembra essere stato solo occasionale, quello di Lai assume maggiore continuità; l'artista dapprima rende omaggio alla voga dello stile "nuragico", quindi tocca temi naturalistici (animali e fiori) in spille e bracciali eseguiti con tecniche molto semplici (filo d'argento martellato, lastre sbalzate).
Anche Costantino Nivola, sardo-statunitense legatissimo alla propria terra d'origine, dimostra a più riprese attenzione per i gioielli: a partire dagli anni Cinquanta ne crea alcune serie in lamina d'oro traforata e modellata, che, come avviene per molti scultori, si pongono in diretta relazione con le sue ricerche in campo plastico. Le spille che realizza a partire dal 1950-55 circa trasportano nella piccola dimensione le grandi sculture in lamiera degli *Antenati*, nelle quali per la prima volta si emancipano dalla parete le solenni, archetipiche figure femminili che popolano i bassorilievi dell'artista. Alla tecnica del foglio metallico piegato e ritagliato, presto abbandonata nella scultura, Nivola continuerà ad affidare i suoi gioielli, spille e pendenti. Dopo averne eseguiti alcuni personalmente, nel 1970 ricorre alla collaborazione dell'amico Francesco Mereu, orafo attivo a Milano

812. Sardorafa, pagina pubblicitaria su *L'Orafo Italiano*, 1963.





813



814

813. Italo Antico, *Collana*, 1961-62 ca.
argento trafilato, ritorto, ciottolo inciso,
lunghezza 30 cm, Cagliari, collezione privata.

814. Italo Antico, *Collana*, 1961-62 ca.
argento laminato, traforato, trafilato, forato,
ritorto, ciottolo inciso, lunghezza 35,3 cm,
Cagliari, collezione privata.



815

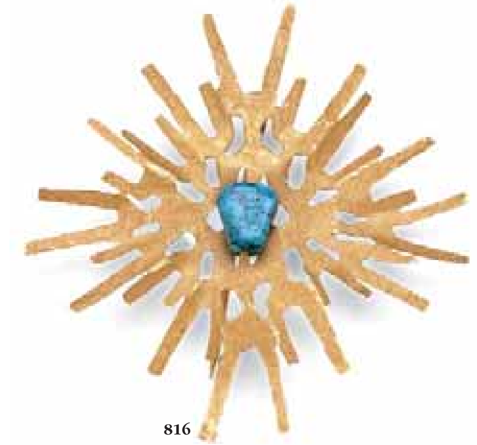
815. Italo Antico, *Girocollo*, 1963-64 ca.
oro fuso, trafilato, ritorto, h 18 cm,
Cagliari, collezione ISOLA.

816. Italo Antico, *Spilla*, 1965-66 ca.
oro laminato, trafilato, traforato, martellato,
saldato, finitura mat, turchese, lunghezza 5,8 cm,
Cagliari, collezione ISOLA.

817. Italo Antico, *Spilla*, 1965-66 ca.
oro laminato, trafilato, traforato, martellato,
saldato, finitura mat, turchese, lunghezza 7,1 cm,
Cagliari, collezione ISOLA.

818. Italo Antico, *Spilla*, 1965-66 ca.
oro laminato, trafilato, traforato, martellato,
saldato, finitura mat, turchese, lunghezza 7,6 cm,
Cagliari, collezione ISOLA.

con lo pseudonimo di Merù, per una serie dallo spiccato accento ludico e ironico. Negli anni Ottanta, un gruppo di pendenti che si riallacciano alle suggestive *Madri* in bronzo e in marmo viene realizzato dall'orafo nuorese Giuseppe Todde.
Di maggiore entità è l'impegno nell'oreficeria di Italo Antico, che, approdato alla scultura dopo un periodo di viaggi come capitano di lungo corso sulle rotte dell'Oriente e delle Americhe, inizia a dedicarsi alla creazione di gioielli al suo ritorno a Cagliari nel 1961. Fino a metà decennio i suoi pezzi, composti di semplici ciottoli di fiume e di filo d'argento o d'oro, si caratterizzano per una grande essenzialità e leggerezza, in forte contrasto con l'esuberanza delle correnti della gioielleria informale all'epoca dominanti. Questo minimalismo conosce una pausa nel 1965, quando l'artista realizza per l'ISOLA un gruppo di spille e collane in oro mat e turchesi, ispirate alle spigolose geometrie dei ricami che ornano l'abito tradizionale di Orgosolo; ne risultano suggestive forme a corolla irte di punte aguzze, dall'aria fragile e pericolosa. La sua ricerca orafa subisce uno sviluppo decisivo alla fine degli anni Sessanta, quando arriva ad intrecciarsi proficuamente con il lavoro parallelamente condotto nella scultura. Tema centrale nei due ambiti è adesso la linea, che viene resa in scultura con tubi in acciaio inox, nei gioielli per mezzo del filo metallico. Negli interventi ambientali la linea, raccolta a fascio, tesa, curvata o piegata, si inserisce nello spazio per trasformarlo in un campo di tensioni dinamiche; nel gioiello, gli steli metallici inseguono un rapporto col corpo, irradiandosi nei pendenti in direzioni plurime, nei collier cingendo il collo come preziose corone di spine. Se apparentemente i gioielli di Antico si collocano nella categoria delle "microsculture", in realtà nel suo caso la volontà di autonomia formale coincide con la ricerca di una compiuta specificità progettuale, dichiarata dalla coerenza dei disegni, in cui le parti "funzionali" (aghi, ganci, chiusure) non appaiono posticce ma sono perfettamente integrate nell'insieme.
Alla fine degli anni Sessanta comincia anche l'itinerario progettuale di Vincenzo Marini, che diventerà nei decenni successivi il protagonista indiscusso della creazione orafa in Sardegna. Il periodo trascorso nell'Istituto d'Arte al fianco di Mauro Manca lo ha avvicinato alle correnti d'avanguardia, spingendolo a dedicarsi alla sperimentazione. Dopo aver saggiato diversi orizzonti operativi (dall'Informale all'arcaismo al razionalismo), Marini si concentra sulla ricerca di un rapporto con la cultura locale, che però ai suoi occhi non può passare per la strada risaputa e ideologicamente ambigua del primitivismo.
Verso il 1979 arriva a individuare nell'esplorazione delle tecniche e dei materiali tradizionali la chiave di un ripensamento delle proprie radici non ovvio né banale; sceglie quindi come base del suo lavoro le pietre caratteristiche del tessuto geologico della Sardegna (l'ossidiana, la fluorite, l'ametista, il calcedonio) e il filo d'oro



816



817



818



819



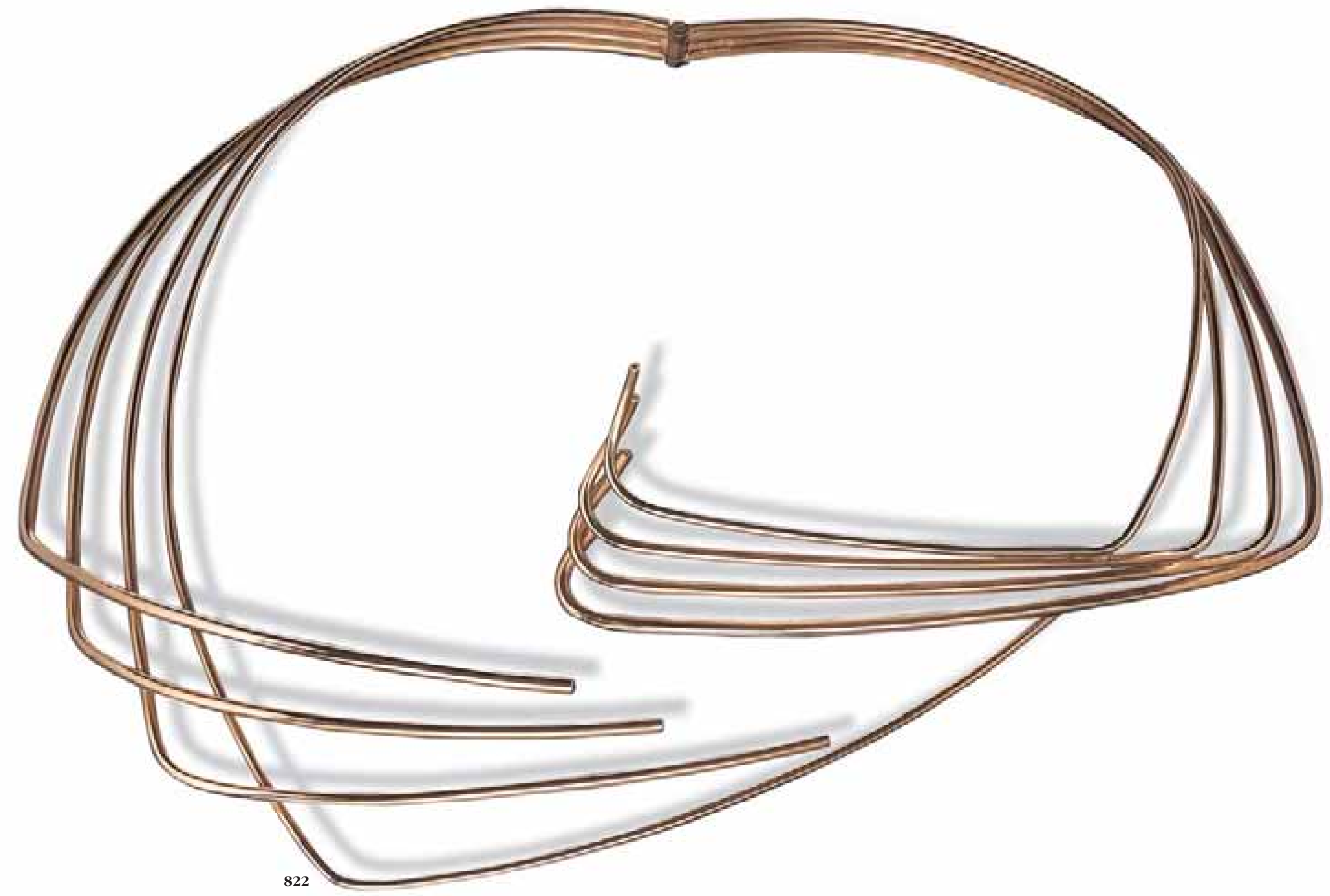
820

819. Italo Antico, *Girocollo*, 1965-66 ca.
oro laminato, trafilato, traforato, martellato, ritorto,
finitura mat, h 19 cm, Cagliari, collezione ISOLA.

820. Italo Antico, *Collana*, 1966 ca.
oro laminato, trafilato, traforato, martellato, ritorto,
finitura mat, turchese, h 29,5 cm, Cagliari, collezione ISOLA.



821



822



823

821. Italo Antico, *Girocollo*, 1970
filo d'oro a sezione quadrata, piegato, saldato, lunghezza 19,8 cm,
esecuzione di Diana Piras, Milano, collezione privata.

822. Italo Antico, *Collana*, 1974-75 ca.
filo d'oro piegato, saldato, lunghezza 18 cm,
esecuzione di Diana Piras, Parigi, collezione privata.

823. Italo Antico, *Bracciale*, 1974
filo d'oro a sezione quadrata, piegato, saldato, lunghezza
18 cm, esecuzione di Diana Piras, Milano, collezione privata.



824

824. Costantino Nivola, *Collana*, 1986-87 ca.
oro laminato, trafilato, sbalzato, saldato,
lunghezza 19,4 cm, pendente 8,2 cm, esecuzione
di Giuseppe Todde, Nuoro, collezione privata.



825

825. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "Angolo solare"*, 1984
oro trafilato, ritorto, saldato, calcedonio mammellonare di Ossi
sagomato, inciso, fluorite di Santa Maria Coghinas sagomata,
lunghezza 8 cm, Sassari, collezione privata.

826. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "Sfera"*, 1991
oro laminato, imbutito, trafilato, ritorto, saldato, calcedonio di Ossi
tagliato, lapidato, lucidato, crisocolla di Alghero in frammento,
lunghezza 11 cm, Sassari, collezione privata.

827. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "Spirale"*, 1992
oro trafilato, ossidiana di Monte Arci tornita, forata,
lunghezza 12 cm, Sassari, collezione privata.

828. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "Omaggio a Piero della Francesca"*, 1992
oro laminato, imbutito, fuso, trafilato, saldato, ossidiana
di Monte Arci modellata, calcedonio di Ossi modellato, corallo
di Alghero a sezione triangolare, diamante taglio brillante
incastonato "a notte", lunghezza 7,5 cm, Sassari, collezione privata.

829. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "Omaggio a Piero della Francesca"*, 1992
oro laminato, imbutito, trafilato, saldato, plexiglas modellato,
inciso, lunghezza 7 cm, Sassari, collezione privata.

830. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino*, 1993
argento trafilato, plexiglas opalescente sagomato, fluorite
sferica forata di Santa Maria Coghinas, lunghezza 8,5 cm,
Sassari, collezione privata.



825a


826


827


828


829


830

831. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino "N. 5"*, 1993
oro laminato, imbutito, trafilato, saldato, granito gallurese cilindrico, corallo di Alghero cilindrico forato, lunghezza 4,7 cm, Sassari, collezione privata.

832. Vincenzo Marini, *Anello*, 1988 ca.
argento laminato, imbutito trafilato, ritorto, saldato, diaspro di Romana, crisocolla di Alghero, lunghezza 6,5 cm, Sassari, collezione privata.

833. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino*, 1995
oro laminato, imbutito, trafilato, saldato, andesite nera di Osilo sagomata, intarsiata con andesite colorata, verde di Osilo, corallo di Alghero, lunghezza 7 cm, Sassari, collezione privata.

834. Vincenzo Marini, *Anello*, 1988 ca.
argento laminato, imbutito, trafilato, saldato, granito gallurese tornito, corallo globulare di Alghero forato, diamante taglio brillante incastonato "a notte", lunghezza 4,2 cm, Sassari, collezione privata.

835. Vincenzo Marini, *Mono-orecchino*, 1995
oro laminato, imbutito, trafilato, ritorto, saldato, quarzo di Osilo scanalato ai lati, inciso, quarzo ametista grezzo di Osilo, lunghezza 11 cm, Nuoro, collezione privata.

836. Vincenzo Marini, *Spilla*, 1987 ca.
oro laminato, imbutito, trafilato, ritorto, saldato, calcedonio di Sorso agatizzato e cristallizzato, sagomato e incollato, fluorite sferica forata, lunghezza 9 cm, Sassari, collezione privata.


831


832


833


834


835


836

che serviva a creare gli arabeschi della gioielleria popolare. A partire da questi elementi sviluppa nei primi anni Ottanta un'indagine sulle possibilità plastiche della forma, in una serie di pendenti in ossidiana e diaspro contrapposti in un gioco di pieni e vuoti a strutture geometrizzanti in filo d'oro. Dalla severità di questi pezzi si passa alla ricchezza ornamentale di un gruppo di gioielli che puntano sugli effetti di luce e di colore creati dalla fluorite e dal calcedonio, accostati a matasse di filo piegato e intrecciato e animati da inserti di perline di fiume. È una fase "neobarocca" cui subentra, dalla seconda metà del decennio, un rinnovato interesse per forme essenziali, di sapore neocostruttivista: anelli quadrangolari e cilindrici, spille, collane e orecchini composte di sfere, dischi e poliedri. A temperare il rigore della geometria intervengono, insieme alla seduzione del colore, l'inserimento di elementi di pietra grezza o di rametti di corallo, il senso ludico del movimento (anelli con sferette d'oro e di corallo che scorrono e si urtano dentro canali d'oro, cilindri di granito che scivolano lungo grandi orecchini a spirale aperta), ma soprattutto lo spirito ironico che non di rado pervade i progetti, evidente negli orecchini a forma di cavatappo o di trottola innestata su una spirale d'oro che ne evoca la traiettoria, così come negli anelli provvisti di due "palle" da girare con le dita nei momenti di irritazione.
La riflessione sulla forma, svolta con una coerenza che porta a concepire l'oggetto globalmente, senza distinzione gerarchica delle parti (chiusure e attacchi, se riconoscibili come tali, non vengono occultati ma sono riassorbiti nella logica progettuale del gioiello, sicché questo conserva piena leggibilità anche quando non indossato), è inseparabile dalla ricerca di un rapporto col corpo: gli anelli mimano il gesto dell'indicare o tagliano trasversalmente le dita, i grandi "mono-orecchini" – privi di ganci e fissati a pressione all'interno del padiglione – attraversano sadicamente il lobo con lunghi aghi e spirali d'oro e d'argento.
La lezione di Marini orienta una nuova leva di operatori, formatisi tra il 1988 e il 1992 nei Corsi di Oreficeria e di Lavorazione delle Pietre Dure di Osilo, presso Sassari. Organizzati dall'AICS e finanziati dalla Regione Sardegna, questi costituiscono un importante esperimento didattico in cui Marini, affiancato dai pittori Angelino Fiori e Roberto Puzzu, ha modo di verificare nel



837



838



838a



839

837. Pierlucio Lai, *Bracciale*, 1990 ca.
argento laminato, saldato, satinato, ciottoli, ematite sferica forata, satinata, Ø 8 cm, Alghero, collezione privata.

838. Pierlucio Lai, *Anello*, 1990 ca.
parte piana in oro grigio e rosa, traforato, saldato, corpo in argento sbalzato, traforato, saldato, superficie a spolvero, Ø max 3,9 cm, Alghero, collezione privata.

839. Pierlucio Lai, *Anello*, 1990 ca.
parte piana in oro rosa, saldato, corpo in argento sbalzato, traforato, saldato, superficie a spolvero, Ø max 2,3 cm, Alghero, collezione privata.

quotidiano contatto con i giovani i principi teorici e pratici che guidano il suo lavoro. Basato su una rigorosa disciplina progettuale, l'insegnamento – che non punta a creare dei designer ma degli artigiani-artisti – insiste fin dall'inizio su alcuni temi-chiave: la necessità di considerare il gioiello non come simbolo di status e di ricchezza ma come parte di un sistema comunicativo, e dunque l'esigenza di sottolinearne il rapporto col corpo e con la dimensione della gestualità; l'apertura all'uso di materiali non preziosi (oltre alle pietre dure locali, legno, cuoio, plexiglas e materiali plastici in genere ecc.); la ricerca di una scrupolosa cura tecnica nell'esecuzione (sono bandite ad esempio le pietre incollate); l'interesse per la multifunzionalità del gioiello e per il ricorso a pezzi intercambiabili che consentono variazioni di colore. In una seconda fase, si punta a preparare gli allievi al confronto col contesto lavorativo che dovrà accoglierli, invitandoli ad esempio a scambiarsi i disegni, in modo che possano abituarsi ad eseguire progetti altrui. I pezzi prodotti nei corsi, in molti casi legati al gusto neocostruttivista di Marini, ma aperti anche a stimoli figurativi e toccati dagli umori della gioielleria postmoderna, testimoniano della validità delle esperienze condotte a Osilo. Purtroppo, a poco più di dieci anni di distanza, le pressioni del mercato locale e le difficoltà a trovare canali di pubblicizzazione e commercializzazione al di fuori della Sardegna (l'ISOLA, la cui prassi è grandemente mutata dopo gli anni Sessanta, promuove ormai quasi esclusivamente la produzione orafa di gusto tradizionale, rivolta al mercato turistico) hanno spinto quasi tutti i giovani usciti dai corsi ad abbandonare la ricerca.
Mentre il design di gioielli continua a tentare qualche artista (il pittore Igino Panzino, che progetta durante la sua permanenza nella sezione Metalli dell'Istituto d'Arte di Sassari alcune serie di anelli dalle pronunciate valenze plastiche; Nietta Condemi, che nell'ambito dei suoi interessi per la textile art realizza spille e orecchini in oro e seta lavorata a macramè), al di fuori del più frequentato filone della riproposta dei modelli tradizionali restano attivi alcuni orafi che hanno iniziato ad operare negli anni Ottanta. Se i nuoresi Franco Manconi e Maria Conte (che, dapprima riuniti sotto il marchio *Orfèvre*, si sono separati nel 1989, quando Conte ha trasferito il laboratorio a Cagliari, seguitando però ad utilizzare lo stesso marchio) puntano sull'attrattiva di un repertorio tematico naturalistico e mitologico e sulla vivacità del colore, altre esperienze si fondano su un più sorvegliato e attento controllo progettuale. Antonello Delogu a Nuoro e lo studio RR a Sassari (Riccardo Dessì e Rocco Onnis) recuperano con nitida pulizia esecutiva la tecnica della filigrana, applicandosi a una rielaborazione in senso moderno delle forme della gioielleria tradizionale sarda, a cominciare dai motivi spiraliformi del bottone. In prudente equilibrio fra eredità del passato e innovazione, la loro produzione si caratterizza per la sobrietà e misura delle soluzioni formali.

Il rigore progettuale e tecnico è alla base anche dell'opera di Pierlucio Lai, giovane algherese che, dopo aver interrotto gli studi in Architettura, ha abbracciato il mestiere di orafo, dando avvio a un itinerario di ricerca appartato e silenzioso. Lai predilige forme elementari, sfere, prismi, parallelepipedi che gli appaiono "quasi predeterminati dal procedimento". I suoi gioielli, dalle pronunciate qualità plastiche, tendono a rifiutare il movimento, sentito come capace di pregiudicare la chiarezza del disegno. Una sottile vena ironica emerge nella serie di anelli in oro bianco, oro rosso e argento del 1990, impreziositi da effetti di texture e da una cura del dettaglio che spinge a creare soluzioni decorative in parti non visibili. Altre volte la sfida è ricondurre alla sintesi la casualità delle forme organiche: e allora Lai costruisce bracciali che giustappongono a sbarre d'argento e a sfere di ematite i ciottoli di mare, o crea dal filo metallico intrecciato e avvolto strutture regolari, che ne trasformano in volumi esatti le linee potenzialmente indisciplinate.

Note

1. Per un esame più dettagliato dell'oreficeria sarda del Novecento, cfr. G. Altea 1995.

2. C.A. Felice 1927, p. 99.

3. P. Venturelli 2004, pp. 238-249.

4. R. Papini 1923, pp. 80-81.

5. R. Papini 1925, p. 233.

6. R. Papini 1927, p. 15.

7. R. Papini 1940, p. 18.

8. Cfr. ad esempio U. Blasi 1941, pp. 5-7. Il mensile ospita negli stessi anni vari altri interventi analoghi, e pubblica ripetutamente tavole di modelli destinate agli artigiani.

9. Per notizie sull'attività di questi orafi, cfr. G. Altea 1995, pp. 21-24.

10. P. Venturelli 2004, pp. 239-240.

11. Tavolara, responsabile dell'ENAPI per la Provincia di Sassari, svolse un ruolo fondamentale nell'attività dell'Ente, il cui direttore era Badas.

12. I corsi per orafi del 1951 erano diretti da Claudio Dessy per gli aspetti tecnici e dall'architetto Antonio Simon per quelli progettuali.

13. Cfr. le foto pubblicate in V. Mossa 1955.

14. Alla fine degli anni Sessanta la Sardorafa abbandona la produzione di gioielli moderni. Nel 1961 l'azienda si trasforma in S.r.l., assumendo il nome di Lamar (Lavorazione metalli artistici).

15. S. Castagna, *Quali sono le produzioni orafe nelle quali potrà proficuamente inserirsi, ovviamente in posizione non subordinata, un giovane diplomato da un Istituto d'Arte?*, relazione al Congresso Nazionale ANDISA di Bologna, novembre 1965. Dattiloscritto, archivio Manca, Sassari.

16. Cfr. M.C. Bergesio 2001, pp. 303-315.

Bibliografia

1589

C. Vecellio, *Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venezia 1589.

1639

F. de Vico, *Historia general de la Isla, y reyno de Sardeña, dividida en siete partes dirigida a la catolicissima magestat del Rey N.S.D. Felipe Quarto el Grande*, Barcelona 1639, voll. 2.

1656

O. Panvinio, *De Baptismate Paschali et origine ac ritu consecrandi Agnos Dei Liber*, Roma 1656.

1774

F. Cetti, *Storia naturale della Sardegna. Descrizione della Sardegna*, Sassari 1774-77, voll. 3.

1776

F. Gemelli, *Rifiorimento della Sardegna proposto nel miglioramento di sua agricoltura*, Torino 1776.

1780

G. Cossu, *Della città di Cagliari. Notizie sacre e profane*, Cagliari 1780.

J. Fuos, *Nachrichten aus Sardinien, von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel*, Leipzig 1780.

1792

M. Madao, *Dissertazioni storiche apologetiche critiche sulle sarde antichità*, Cagliari 1792.

1802

D.A. Azuni, *Histoire géographique, politique et naturelle de la Sardaigne*, Paris 1802, voll. 2.

1805

G.M. Mameli de' Mannelli, *Le Costituzioni di Eleonora giudicessa d'Arborea, intitolate «Carta de Logu»*, Roma 1805.

1814

T. Napoli, *Compendiosa Descrizione Corografico-Storica della Sardegna per via di domande e risposte ad uso della studiosa gioventù sarda*, Cagliari 1814.

T. Napoli, *Note illustrate e diffuse dell'opera del Padre Tommaso Napoli delle Scuole Pie intitolata: Compendiosa Descrizione Corografico-Storica della Sardegna*, Cagliari 1814.

1826

A. Ferrero de La Marmora, *Atlas de Voyage en Sardaigne*, Paris 1826.

1827

C. de Saint-Severin, *Souvenirs d'un séjour en Sardaigne pendant les années 1821 et 1822 ou notice sur cette île*, Lyon 1827.

1828

W.H. Smyth, *Sketch of the present state of the island of Sardinia*, London 1828.

1833

V. Angius, voci sarde in G. Casalis, *Dizionario Geografico, Storico, Statistico, Commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino 1833-56, voll. 31.

1837

F. Portal, *Des Couleurs Symboliques (dans l'Antiquité, le Moyen-Age et les Temps Modernes)*, Parigi 1837.

Valery (A.C. Pasquin), *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris 1837; trad. ital. e pref. di R. Carta Raspi, *Viaggio in Sardegna*, Cagliari 1931.

1839

A. Ferrero de La Marmora, *Voyage en Sardaigne, ou description statistique, physique et politique de cette île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Turin 1839[2].

1841

B. Luciano, *Cenni sulla Sardegna: ovvero, usi, costumi, amministrazione, industria e prodotti dell'isola*, con 60 litografie, Torino 1841.

1846

G. Sappa, *Istruzione per gli orefici sull'uso dei titoli e pesi decimali (nel regno di Sardegna)*, Cagliari 1846.

1849

J.W. Tyndale, *The Island of Sardinia including pictures of the manners and customs of the Sardinians, and notes on the antiquities and modern objects of interest in the island: to which in added some account of the house of Savoy*, London 1849, voll. 2.

1850

A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli 1850, voll. 2.

1855

E. Delessert, *Six semaines dans l'île de Sardaigne*, Paris 1855.

1861

G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861.

1863

G. Spano, "L'arte di giojelleria presso gli antichi orefici sardi", in *Bollettino Archeologico Sardo*, IX, 1863.

1864

G. Spano, "Antichità della Mastruca sarda", in *Bollettino Archeologico Sardo*, X, n. 4, 1864.

1865

A. Boullier, *L'île de Sardaigne: description historique, statistique, mœurs, état social*, Paris 1865.

A. Boullier, *L'île de Sardaigne: dialecte et chants populaires*, Paris 1865[2]; trad. ital. di R. Garzia, *I canti popolari della Sardegna*, Bologna 1916.

1867

P. Dettori, *Descrizione, usi e costumi di Pozzomaggiore, villaggio della Sardegna*, Roma 1867.

E. Domenech, *Bergers et bandits. Souvenirs d'un voyage en Sardaigne*, Paris 1867; trad. ital. e pref. di R. Carta Raspi, *Pastori e banditi*, Cagliari 1930.

G. Spano, "Gioielleria religiosa sarda", in *Annuario statistico e calendario generale dell'isola di Sardegna per l'anno 1867*, Cagliari 1867.

1869

A. de Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia*, Milano 1869.

H. von Maltzan, *Reise auf der Insel Sardinien, nebst einem Anhang über die phönicischen Inschriften Sardiniens*, Lipsia 1869.

1871

Atti del Comitato Direttivo della prima Esposizione Sarda, Cagliari 1871.

1877

C. Corbetta, *Sardegna e Corsica*, Milano 1877.

1881

L'Esposizione italiana del 1881 in Milano illustrata, Milano 1881.

1884

E. Roissard de Bellet, *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882, son histoire, ses mœurs, sa géologie, ses richesses métallifères et ses productions de toute sorte*, Paris 1884.

1885

J.F. Fara, *De Chorographia Sardiniae libri duo (1559), De rebus Sardois libri quattuor (1580)*, edente Aloiso Cibrario equite curatore historiae patriae studiis promovendis, Augustae Taurinorum 1885.

1886

G. Prunas Tola, *Il barone di Maltzan in Sardegna*, Milano 1886.

1894

G. Deledda, "Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna", in *Rivista di Tradizioni Popolari Italiane*, I (1894); II (1894-95).

1898

E. Costa, *Album di costumi sardi*, Sassari 1898.

1899

F. de Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura*, Tempio-Maddalena 1899.

J. Fuos, *La Sardegna nel 1773-1776 descritta da un contemporaneo*, trad. ital. di P. Gastaldi Millelire, Cagliari 1899.

1902

F. Corona, "Lanusei", in *Le cento città d'Italia*, supplemento mensile illustrato del *Secolo*, Milano, 31 marzo 1902.

1906

S. Lippi, "Statuti delle Corporazioni d'Arti e Mestieri della Sardegna", in *Bullettino Bibliografico Sardo*, IV-V, 1906.

1908

G. Bellucci, *Amuleti italiani antichi e contemporanei. Catalogo descrittivo. Contributo alla storia della medicina*, Perugia 1908.

L. Fanfani, *Il Rosario. Storia, legislazione, pratiche*, Roma 1908.

G. Massoni, "La scoperta d'Italia", in *Il Piccolo della Sera*, Trieste, 5 gennaio 1908.

1911

A.A. Bernardy, "La Storia e la gloria d'Italia dalle Alpi al mare, impressioni e visioni alla Mostra Etnografica", in *Il Giornale d'Italia*, Roma, 16 luglio 1911.

Catalogo della Mostra di Etnografia Italiana in Piazza d'Armi, Bergamo 1911.

R. Larco, "I costumi sardi all'esposizione di Roma", in *La Nuova Sardegna*, 11-12 febbraio 1911.

1912

G. Bellucci, "Sugli amuleti", in *Atti del I Congresso di etnografia italiana*, Perugia 1912.

L. Loria, "Due parole di programma", in *Lares*, a. I, fasc. 1, Roma 1912.

1913

E. Costa, *Costumi sardi*, Cagliari 1913.

M.L. Wagner, "Il malocchio e credenze affini in Sardegna", in *Lares*, a. II, Roma 1913.

1921

J.A. Simon, C. de Plancy, *Dizionario delle reliquie e delle immagini miracolose*, Parigi 1921.

1923

R. Papini, "La Mostra delle Arti decorative a Monza. Le arti dei metalli e delle pietre", in *Emporium*, Bergamo, n. 344, vol. LVIII, agosto 1923.

1924

A.P. Branca, "Gli statuti dei gremi artigiani della città di Alghero", in *Miscellanea di Storia italiana*, serie III, tomo XX, Torino 1924.

1925

R. Papini, "Le arti a Monza nel 1925. Dalle ceramiche ai cartelloni", in *Emporium*, Bergamo, n. 379, vol. LXII, ottobre 1925.

1926

A. Ferrero de La Marmora, *Viaggio in Sardegna*, trad. ital. di V. Martelli, Cagliari 1926-27.

1927

C.A. Felice, "L'oreficeria", in *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, a cura di G. Marangoni, vol. IV, Milano 1927.

R. Papini, "Le arti a Monza nel 1927. Gli italiani", in *Emporium*, Bergamo, n. 1027, vol. LXVI, 1927.

1928

C. Aru, "Argentari cagliaritani del Rinascimento", in *Pinacoteca*, a. I, n. 4, gennaio-febbraio 1928-29.

A. Imeroni, *Piccole industrie sarde*, Milano-Roma 1928.

1929

R. Corso, "L'anello nel folklore", in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. III, Milano 1929.

1931

F. Alziator, "La storia della filigrana in Sardegna", in *L'Unione Sarda*, 9 giugno 1931.

1933

R. Delogu, "Contributi alla storia degli argentari sardi del Rinascimento", in *Mediterranea*, n. 5, 1933.

A. Taramelli, E. Lavagnino, *Il Museo G.A. Sanna di Sassari*, Roma 1933.

1934

M. Accascina, *Oreficeria italiana*, Firenze 1934.

E. Calderini, *Il costume popolare in Italia*, introd. di A.A. Bernardy, Milano 1934.

R. Larco, "Costumi che scompaiono", in *Le Vie d'Italia*, a. XL, n. 3, marzo 1934.

1935

G.U. Arata, G. Biasi, *Arte Sarda*, Milano 1935.

J. Ferrandis Torres, "Joyas populares de azabache en el N.O. de España", in *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo I, cuadernos 1-2 (1935).

1937

R. Delogu, *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937.

D. Levi, "Sei secoli di evoluzione della oreficeria sarda", in *L'Unione Sarda*, 7 ottobre 1937.

Mostra dell'antica oreficeria sarda, organizzata dall'Unione Provinciale Professionisti ed Artisti di Cagliari con la collaborazione scientifica della R. Sovraintendenza alle Opere di Antichità e d'Arte della Sardegna, Cagliari 1937.

1940

C. de Danilowicz, "Pianta topografica dell'arte rustica e dell'artigianato rurale della Sardegna", in *Lares*, a. XI, fasc. IV, Roma 1940.

R. Papini, "Benvenuto, povero artefice", in *Cellini*, a. I, n. 1, Roma, ottobre 1940.

G. Tescione, *Italiani alla pesca del corallo ed egemonie marittime nel Mediterraneo*, Napoli 1940.

1941

U. Blasi, "Il gioiello senza impiego di materie preziose e il suo orientamento artistico", in *Cellini*, a. II, n. 2, Roma, novembre 1941.

M. Pintor, "Templi di Cagliari. Il santuario del Carmine nella tradizione, nella storia e nell'arte", in *L'Unione Sarda*, 30 luglio 1941.

1943

M. Azara, *Tradizioni popolari della Gallura. Dalla culla alla tomba*, Roma 1943.

1947

R. Delogu, "Antichi marchi degli argentieri sardi", in *Studi Sardi*, a. VII, fasc. I-III, 1947.

1949

M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Parigi 1949.

1950

R. Delogu, *La sezione etnografica "Gavino Clemente" del Museo Nazionale Giovanni Antonio Sanna di Sassari*, Sassari 1950.

J. Ortiz Echague, *España. Tipos y trajes*, Madrid 1950.

G. Pasquali, *Gli scapolari mariani*, Rovigo 1950.

M. Pintor, "Orafi e argentieri sardi", in *L'Unione Sarda*, LXII, n. 284, 30 novembre 1950.

1951

F.M. Willam, *Storia del Rosario*, Roma 1951.

1952

C. Cucinotta, "Sull'oreficeria in Sardegna", in *Atti del Congresso di Studi Etnografici Italiani*, Napoli 1952.

M. Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Parigi 1952 e 1964.

1954

R. Aloi, *Gioielli, sbalzi, argenti*, Milano 1954.

G. della Maria, *Gli antichi argentari cagliaritani giuravano di "comportarsi bene"*, Cagliari 1954; estratto da *L'Unione Sarda*, a. LXVI, n. 295, dicembre 1954.

1955

V. Mossa, *L'Istituto Statale d'Arte per la Sardegna – Sassari*, Firenze 1955.

1956

S. Cambosu, "Assecondata dalla filigrana la varietà del costume sardo", in *L'Unione Sarda*, 3 novembre 1956.

1957

S. Cambosu, "La filigrana", in *L'artigianato sardo*, Cagliari 1957.

1960

P. Toschi, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.

M.L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg 1960-64, voll. 3.

1962

P. Moretti, *Dal fuso al costume attraverso la poesia popolare*, Roma 1962.

1963

F. Alziator, *La città del sole*, Sassari 1963.

F. Alziator, *La collezione Luzzietti*, Roma 1963.

F. Alziator, *La raccolta Cominotti. Raccolta di costumi sardi della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Roma 1963.

A. Battisti, M. Bussagli, "Introduzione alla conoscenza storica dell'arte dell'oreficeria", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, s.v. *Oreficeria*, Firenze 1963.

A. Buttitta, "Oreficeria popolare", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, s.v. *Oreficeria*, Firenze 1963.

S. Grandjean, "L'occidente Europeo. Oreficeria moderna (Rinascimento; Barocco e Rococò; Neoclassicismo e XIX secolo; Il rinnovamento contemporaneo)", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, s.v. *Oreficeria*, Firenze 1963.

1964

G. Kaisserlian, *La gioielleria, l'oreficeria e l'argenteria in Italia*, Roma 1964.

A. Rossi, *Oreficeria popolare italiana*, Roma 1964.

1965

G. Cabiddu, *Usi, costumi, riti, tradizioni popolari della Trexenta*, Cagliari 1965.

D. Mameli, *Vita, usi e costumi del Sarrabus*, Cagliari 1965.

S. Orlandi, *Libro del rosario della gloriosa Vergine Maria*, Roma 1965.

A. Stringaiber, *L'arte del gioiello in Europa. Dal Medio Evo al Liberty*, Firenze 1965.

G. Tescione, *Il corallo nella storia e nell'arte*, Napoli 1965.

1966

L. Hansmann, L. Kriss-Rettenbeck, *Amulett und Talisman*, München 1966.

L. Lanel, *L'oreficeria*, Bergamo 1966.

1967

P. Toschi, *Tradizioni popolari italiane*, Torino 1967.

1969

A. Boselli, *Manuale per l'orefice*, ed. aggiornata e ampliata da R. Cattaneo Onesti, Milano 1969[6].

R. Bragotti, "L'argento nelle miniere sarde", in *3ª Mostra dell'argento sardo nella lavorazione artistica e artigianale*, Iglesias 1969.

1970

Gli argenti sardi di arte popolare. Catalogo della Mostra dell'argento sardo nella lavorazione artistica e artigianale, Iglesias 1970.

P. Hinks, *I gioielli*, Milano 1970.

1971

R. Serra, "Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna, secondo Angelo Lipinski", in *Studi Sardi*, XXI (1968-70), Sassari 1971.

1972

A. Honour, *Orafi e argentieri*, Milano 1972.

E. Urech, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel 1972.

E. Villiers, *Amuleti e talismani*, Milano 1972.

1973

A. Black, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sborgi, Novara 1973.

C. Gallini, *Dono e malocchio*, Palermo 1973.

1974

M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974.

R. Cook, *The tree of Life. Symbol of the Centre*, Londra 1974.

1975

A. Lipinski, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Firenze 1975.

1976

50 anni di arte decorativa e artigianato in Italia. L'ENAPI dal 1925 al 1975, a cura di P. Frattani, R. Badas, Roma 1976.

E. Contu, M.L. Frongia, *Il nuovo Museo Nazionale "Giovanni Antonio Sanna" di Sassari*, Roma 1976.

M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1976.

Jewellery Through 7000 Years, catalogo dei manufatti di oreficeria del British Museum, a cura di H. Tait, London 1976.

L. Piloni, E. Putzulu, *Fascino di Sardegna. Acquerelli di Simone Manca di Mores 1878-1880*, Roma 1976.

L. Vitiello, *Oreficeria moderna, tecnica-pratica*, Milano 1976[3].

1977

F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, Torino 1977, voll. 3 (vol. I: *Le strutture del quotidiano*; vol. II: *I giochi dello scambio*; vol. III: *I tempi del mondo*).

A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977.

A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino 1977, 2 voll.

L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento, a cura di M.G. Ciardi Dupré, Firenze 1977.

1978

J.M. Gomez Tabanera, "Azabache, amuleto de la vieja Europa y ambar negro de Asturias", in *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n. 90-91 (1978).

G. Gregorietti, *I gioielli*, Milano 1978.

G. Gregorietti, *Il gioiello nei secoli. Storia e tecnica dagli Egiziani ai contemporanei*, Milano 1978.

A. Tavera, "Giovanni Spano e le tradizioni popolari", in *Contributi su Giovanni Spano 1803-1878*, Sassari 1978.

1979

G. Carta Mantiglia, "Costumi e gioielli", in *Settimana dei beni culturali 1979. Guida alle mostre*, Sassari 1979.

G. Carta Mantiglia, *Vestiario popolare della Sardegna. Catalogo della Sezione Etnografica "G. Clemente" del Museo Nazionale "G.A. Sanna"*, Sassari 1979.

1980

S. Cavenago-Bignami Moneta, *Gemmologia*, Milano 1980, voll. 3.

R. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, Berkeley-Los Angeles 1980.

G. Piantoni, *Roma 1911*, Roma 1980.

1981

M. Allen, "The Birth symbol", in *Traditional women's art from Eurasia and the Western Pacific*, Toronto 1981.

Musei e Gallerie di Milano. Museo Poldi Pezzoli, Milano 1981.

Rings Through the Ages, a cura di A. Ward, J. Cherry, C. Gere, B. Cartlidge, New York 1981.

1982

G. Angioni, "La cultura tradizionale", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. II, Cagliari 1982.

G. Carta Mantiglia, "L'abbigliamento tradizionale", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. II, Cagliari 1982.

P. Clemente, L. Orrù, "Sondaggi sull'arte popolare", in *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, Torino 1982.

A. Tavera, "L'oreficeria popolare", in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. II, Cagliari 1982.

1983

G. Angioni, "La cultura popolare", in *La provincia di Cagliari. Ambiente, storia, cultura*, Cagliari 1983, 1985².

G. Carta Mantiglia, "L'abbigliamento tradizionale", in *La Provincia di Sassari. La civiltà e l'arte*, Milano 1983.

L. Lao, *Artigianato artistico sardo. Tradizione e innovazione*, present. di V. Fagone, Milano 1983.

1984

J. Anderson Black, *Storia dei gioielli*, Novara 1984.

G. Bellucci, *Un capitolo di psicologia popolare. Gli amuleti*, Sala Bolognese 1984.

G. Carta Mantiglia, "Cenni sul vestiario popolare e sull'oreficeria popolare della Sardegna", in *Danze e canti popolari della Sardegna*, Ittiri 1984.

A. D'Amato, *La devozione a Maria nell'Ordine Domenicano*, Bologna 1984.

Gioielli. Gli stili e il mercato, a cura di M. Gabardi, Milano 1984.

1986

P. Ciambelli, *L'ornamento prezioso*, Roma-Milano 1986.

Coralli, talismani sacri e profani. Catalogo della mostra "L'arte del corallo in Sicilia", Trapani, Museo regionale Pepoli, 1 marzo – 1 giugno 1986, a cura di C. Maltese, M.C. di Natale, Palermo 1986.

P. Corrias Dessì, "La gioielleria tradizionale della Sardegna", in *Studi Sardi*, XXVII (1986-87).

G.M. Demartis, "Abbigliamento", in *Il Museo Sanna in Sassari*, Sassari 1986.

Gioielli. Moda, Magia, Sentimento, Milano 1986.

L'ornamento prezioso. Una raccolta di oreficeria popolare italiana ai primi del secolo, catalogo della mostra al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1986.

M.J. Sanz Serrano, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Siviglia 1986.

1987

C. Alarcon Roman, *Catalogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid 1987.

Gli ori di Taranto in Età Ellenistica, Milano 1987.

I guardiani del tesoro. I beni etnografici nelle collezioni degli enti pubblici, Cagliari 1987.

P. Piquereddu, "L'abbigliamento. Abiti, costumi, collezioni", in *Il Museo Etnografico di Nuoro*, a cura di P. Piquereddu, Sassari 1987.

A. Tavera, "La gioielleria. Ornamento, magia, devozione", in *Il Museo Etnografico di Nuoro*, a cura di P. Piquereddu, Sassari 1987.

1988

G. Carta Mantiglia, "Il costume della festa che piaceva al signor Balzac", in *Costa Smeralda Magazine*, a. XIV, n. 1, 1988.

L.S. Dubin, *La storia delle perline*, Milano 1988.

P. Gometz, M. Sardo, *Prendas. Gioielli di Sardegna*, Cagliari 1988.

G.P. Gri, N. Cantarutti, *La collezione Perusini. Ori gioielli e amuleti tradizionali*, Udine 1988.

1989

M.C. di Natale, "I gioielli della Madonna di Trapani", in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M.C. di Natale, Milano 1989.

J. Evans, *A history of jewellery. 1100-1870*, New York 1989.

L. Galoppini, *Ricchezza e potere nella Sassari aragonese*, Pisa 1989.

La Corona di Aragona, Arese 1989.

M. Marini, M.L. Ferru, *Il corallo. Storia della pesca e della lavorazione in Sardegna e nel Mediterraneo*, Cagliari 1989.

Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento, a cura di M.C. di Natale, Milano 1989.

D. Scarisbrick, *Ancestral jewels*, London 1989.

C. Tasca, "Nuovi documenti sugli argentieri cagliaritani tardo medioevali", in *Archivio Storico Sardo*, vol. XXXVI, Cagliari 1989.

1990

Arte popolare europea. Monili e filigrane, a cura di L. Lao, Sassari 1990.

A.R. Bromberg, *Gold of Greece. Jewelry and Ornaments from the Benaki Museum*, Dallas 1990.

P. Corrias Dessì, "I gioielli", in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. II, Cagliari 1990.

G. Doneddu, *Ceti privilegiati e proprietà fondiaria nella Sardegna del secolo XVIII*, Milano 1990.

D. Mascetti, A. Triossi, *Earrings from Antiquity to Present*, Londra 1990.

Nicola Tiole, album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826), saggi di S. Naitza, E. Delitala, L. Piloni, Nuoro 1990.

Rediscovering Pompeii, a cura di L. Franchi dell'Orto, A. Varone, Roma 1990.

R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990.

1991

O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria. Segni, simboli, funzione*, Palermo 1991.

I gioielli della fantasia. Ornamenti del X secolo nell'arte, nel costume, nella moda, Milano 1991.

L. Keith, *Poteri di pietre e cristalli*, Milano 1991.

F. Lo Schiavo, *Il museo archeologico di Sassari G.A. Sanna*, Sassari 1991.

D. Mascetti, A. Triossi, *Gli orecchini dall'antichità a oggi*, Milano 1991.

1992

I gioielli del mare. Coralli e cammei a Torre del Greco, a cura di F. Balletta, C. Ascione, Napoli 1992.

L'oro dei Greci, Novara 1992.

L. Pirzio Biroli Stefanelli, *L'oro dei Romani. Gioielli di età imperiale*, Roma 1992.

1993

J. Clifford, "Collezionare arte e cultura", in *I frutti puri impazziscono*, Torino 1993.

I costumi di Quartu S. Elena nel panorama dell'abbigliamento tradizionale sardo. Bisti sa crazza, a cura di A. Cinus, G. Orrù, G. Piras, M. Staffa, L. Cabras, Cagliari 1993.

S. Pira, "Il gremio dei sarti e i cappottari greci a Cagliari: tradizione e rinnovamento nell'abbigliamento in Sardegna tra Settecento e Ottocento", in *Bollettino del Repertorio dell'Atlante Demologico Sardo*, n. 15, Cagliari 1993; pubblicato anche in *Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età Moderna (XIV-XIX secolo)*, a cura di A. Mattone, Cagliari 2000.

1994

G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Nuoro 1994.

Argenti. Arredi sacri e profani nella Sardegna sabauda, catalogo della mostra, Cagliari 1994.

B. Caltagirone, "La gioielleria tradizionale. Concezioni e funzioni", in *Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione*, Cagliari 1994.

M. Cannas, *Riti magici e amuleti. Malocchio in Sardegna*, Cagliari 1994.

M. Dadea, "I reliquiari", in *Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione*, Cagliari 1994.

V. Gonzalez, *Gli smalti dell'Europa musulmana e del Maghreb*, Milano 1994.

C. Pillai, *Il tempo dei santi*, Cagliari 1994.

Sacro, magico, profano. I gioielli della tradizione, Cagliari 1994.

A. Sari, *Architettura tardogotica e d'impianto rinascimentale*, Nuoro 1994.

1995

G. Altea, *I gioielli d'arte in Sardegna*, Sassari 1995.

G. Carta Mantiglia, "Influenza dell'ambiente sul vestiario popolare in Sardegna", in *La Sardegna nel mondo mediterraneo. Quarto convegno internazionale di studi – Pianificazione territoriale e ambiente, Sassari-Alghero 15-17 aprile 1993*, a cura di P. Brandis, G. Scanu, vol. XI (*La geografia della salute*), Bologna 1995.

P. Gometz, *Gioielli di Sardegna. Tradizione, arte, magia*, Cagliari 1995.

1996

O. Cavalcanti, *Ori e argenti del Sud. Gioielli in Basilicata*, Spoleto 1996.

N. Cossu, *Medicina popolare in Sardegna*, Sassari 1996.

A. dell'Aglio, "Ori di Taranto in età ellenistica", in *I Greci in Occidente*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1996.

A. Gandolfi, E. Mattiocco, *Ori e argenti d'Abruzzo. Dal Medioevo al XX secolo*, Pescara 1996.

Gioielli in Italia. Temi e problemi del gioiello italiano dal XIX al XX secolo, a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporat, Venezia 1996.

M. Porcu Gaias, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996.

Valery, *Viaggio in Sardegna*, trad. ital. e cura di M.G. Longhi, Nuoro 1996.

1997

M. Atzori, *Tradizioni popolari della Sardegna. Identità e beni culturali*, Sassari 1997.

G. Carta Mantiglia, "Aspetti dell'abbigliamento tradizionale della Provincia di Sassari", in *Quaderni bolotanesi*, n. 23, 1997.

M. Marini, *Artigianato in mostra. Quarant'anni di storia economica e sociale. ISOLA 1957-1997*, Cagliari 1997.

1998

G. Baronti, "Le ardue vie del latte. Note su alcuni amuleti e strumenti terapeutici popolari connessi al «mal del pelo» (mastite puerperale)", in *AM. Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n. 5-6, ottobre 1998.

La joyeria española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos estatales, Madrid 1998.

S. Loi, *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa, famiglia e scuola*, Cagliari 1998.

F. Orlando, *Guido Colucci alla ricerca delle vestiture tradizionali sarde*, Sassari 1998.

F. Orlando, "Il lessico del vestiario tradizionale sardo negli atti notarili (secc. XVII-XIX)", in *Sardegna antica, culture mediterranee*, n. 14, 1998.

G. Pes, "Il vestiario popolare anglonese, aspetti trasformazionali", in *Sardegna antica, culture mediterranee*, n. 14, 1998.

M. Porcu Gaias, *I sacri arredi in S. Pietro di Silki*, Sassari 1998.

W.H. Smith, *Relazione sull'isola di Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, Nuoro 1998.

1999

Barbarenschmuck und Römergold, a cura di W. Seipel, Wien 1999.

F.R. Işik Bíngöl, *Museum of Anatolian Civilizations. Ancient Jewellery*, Ankara 1999.

2000

G. Baronti, *La collezione Giuseppe Bellucci*, Perugia 2000.

G. Baronti, *Le sembianze del male. Precarietà della vita umana e risorse di salvezza*, catalogo, Perugia 2000.

F. Cetti, *Storia naturale di Sardegna*, a cura di A. Mattone, P. Sanna, Nuoro 2000.

J. Fuos, *Notizie dalla Sardegna*, a cura di G. Angioni, Nuoro 2000.

Gli Etruschi, a cura di M. Torelli, Milano 2000.

Gli ornamenti preziosi dei sardi, a cura di M. Atzori, Sassari 2000.

F. Orlando, "I gioielli sardi nei documenti d'archivio", in *Gli ornamenti preziosi dei sardi*, a cura di M. Atzori, Sassari 2000.

B. Pili, "Problematiche sul collezionismo: la collezione di gioielli sardi di Raimondo Pili", in *Gli ornamenti preziosi dei sardi*, a cura di M. Atzori, Sassari 2000.

M. Porcu Gaias, "Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'età moderna", in *Studi Sardi*, XXXIII (2000).

D. Rovina, *La sezione Medievale del Museo "G.A. Sanna" di Sassari*, Piedimonte Matese 2000.

A. Sari, "La gioielleria dal Medioevo all'età moderna", in *Gli ornamenti preziosi dei sardi*, a cura di M. Atzori, Sassari 2000.

J.W. Tyndale, *L'isola di Sardegna*, trad. ital. e cura di L. Artizzu, Nuoro 2000, voll. 2.

2001

M.C. Bergesio, "Masenza, Fumanti, Montebello: interpreti del gioiello d'autore in Italia", in *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, catalogo della mostra, a cura di M. Mosco, Firenze 2001.

A. Bresciani, *Dei costumi dell'isola di Sardegna*, a cura di B. Caltagirone, Nuoro 2001.

E. de Martino, *Sud e magia*, Milano 2001.

A.M. di Nola, *Aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino 2001.

P.A. Quero O.d.M., *Bonaria e la sua storia. Vicende storiche del Santuario di N.S. di Bonaria*, Cagliari 2001.

2002

O. Cavero, J. Alonso, *Indumentaria y joyeria tradicional de La Bañeza y su comarca*, Leon 2002.

P. Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris 2002.

M. Porcu Gaias, *Il museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro 2002.

2003

G. Carta Mantiglia, "L'abbigliamento ossese nelle fonti ottocentesche", in *Ossi. Logos de Sardigna*, a cura di B. Porcheddu, Sassari 2003.

Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna, Nuoro 2003.

F. de Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura*, a cura di A. Mulas, Nuoro 2003.

Fratelli Alinari. Viaggio in Sardegna. Fotografie tra '800 e '900 dalle Collezioni Alinari, Firenze 2003.

A. Gandolfi, *Amuleti. Ornamenti magici d'Abruzzo*, Pescara 2003.

L. Lenti, *Gioielli in Italia*, Venezia 2003.

P. Piquereddu, "Note di storia dell'abbigliamento in Sardegna", in *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro 2003.

2004

I. Antico, *Gioielli*, Milano 2004.

G. Kezich, "Il Museo degli Usi e Costumi", in *I quaderni di etnografia*, 1, 2004.

S. Massari, *Arti e Tradizioni. Il Museo Nazionale dell'Eur*, Roma 2004.

S. Massari, P. Piquereddu, *Costumi. Gli abiti sardi dell'Esposizione internazionale di Roma del 1911*, Nuoro 2004.

V. Monte Carreno, *El azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*, Gijon 2004.

P. Venturelli, "Orafi e oreficerie durante il Ventennio", in *Il Déco in Italia*, a cura di F. Benzi, Milano 2004.

Finito di stampare nel mese di novembre 2004
presso lo stabilimento della Lito Terrazzi, Firenze